DOĞU BATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ | YIL:6 | SAYI:22 | ŞUBAT, MART, NİSAN 2003 | ISSN: 1303-7242



EDEBİYAT ÜSTÜNE

DOĞUBATI

DOĞU BATI

DOĞUBATI

DOĞUBATI

DÜŞÜNCE DERGİSİ

EDEBİYAT ÜSTÜNE

22

DOĞUBATI
ÜÇ AYLIK DÜŞÜNCE DERGİSİ

Yerel süreli hakemli yayın.
ISSN:1303-7242
Sayı: 22
Doğu Batı Yayınları
adına sahibi
ve
Genel Yayın Yönetmeni: Taşkın Takış
Editör: Cansu Özge Özmen
Halkla İlişkiler ve Abonelik: Erhan Alpsuyu
Dış İlişkiler Sorumlusu: Harun Ak

•

Yayın Kurulu
Halil İnalcık, Kurtuluş Kayalı, Mehmet Ali Kılıçbay,
Etyen Mahçupyan, Şerif Mardin, Süleyman Seyfi Öğün
Doğan Özlem, Ali Yaşar Sarıbay

•

Danışma Kurulu
Güçlü Ateşoğlu, Cemal Bâli Akal, Tülin Bumin,
Ufuk Coşkun, Cem Deveci, Ahmet İnam,
Hasan Bülent Kahraman, E. Fuat Keyman,
Nuray Mert, İlber Ortaylı, Armağan Öztürk ,
Ömer Naci Soykan, İlhan Tekeli, Mirze Mehmet
Zorbay
Doğu Batı, yılda dört sayı olmak üzere Kasım, Şubat, Mayıs ve Ağustos
aylarında yayımlanır.
Doğu Batı ve yazarın ismi kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz.
Dergiye gönderilen yazıların yayımlanıp yayımlanmaması
yayın kurulunun kararına bağlıdır.

Reklam kabul edilmez.

Doğu Batı Yayınları
Yüksel Cad. 36/4 Kızılay/ANKARA
Tel: 425 68 64 / 425 68 65
Faks: 0 (312) 425 68 64
e-mail: dogubati@dogubati.com
www.dogubati.com

Kapak Tasarım Uygulama
Tasarımhane

Baskı:
Tarcan Matbaacılık
1. Baskı: Şubat 2003
3. Baskı: Ekim 2013

Sertifika No: 15036

Kapak Resmi: Tasarımhane, 2003

İÇİNDEKİLER

FRAGMANLAR

Zeynep Sayın 13
Fragmanlar I

EDEBİYAT

Ahmet İnam 21
Ebediyatını Yitirmiş Edebiyat

OSMANLI VE CUMHURİYET EDEBİYATI

Mehmet Kalpaklı 39
Osmanlı Şiirine Genel Bir Bakış Denemesi

M. Orhan Okay 53
Modernleşme ve
Türk Modernleşmesinin
İlk Döneminde İnanç Krizlerinin
Edebiyata Yansıması

Orhan Tekelioğlu 65
Edebiyatta Tekil
Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı
Üzerine Notlar

Kurtuluş Kayalı 79
Siyaset Kıskacından
Biçimcilik Kıskacına Tarihsel ve
Sosyolojik Damarını Kaybetme Tehlikesi
Sınırlarında Gezinen
Türk Edebiyatı

Kürşad Ertuğrul 91
Türkiye Modernleşmesinde Toplumsal ve
Bireysel Özerklik Sorunu:
Oğuz Atay ve Orhan Pamuk'la Birlikte
Düşünmek

M. Asım Karaömerlioğlu 107
Erken Dönem
Türk Edebiyatında Köylüler

Aslı Yazıcı Yakın 135
Otobiyografi

VİTRİNDEKİLER

M. Mukadder Yakupoğlu 147
Entelektüel Edebiyatın İflası:
Enis Batur ve *Acı Bilgi*

Zeliha Etöz & 163
Nuran Erol Işık
'Doğu ve Batı'nın
Dayanılmaz Hafifliği:
Ahmet Altan'ın *Kılıç Yarası Gibi* ve *İsyan Günlerinde Aşk* Romanlarının Anlam Dünyası

SAHNE ARKASI

Paul Ricœur 185
Edebî Eleştiri ve
Felsefî Hermeneutiğin
Bir Problemi Olarak "Yazmak"

Ertuğrul R. Turan 205
Kolektif Şizofreni:
Zamanın İki Yüzü

OKUMALAR

Özgür Taburoğlu 219
Baştan Çıkaran Nakış Cinleri: Lale Devri'nin
Göz Boyayan Renkleri ve Nakışları

Metin Yeğenoğlu & 235
Simten Coşar
Gerçek-Tahayyül
Siyaset-Edebiyat:
Tuhaf Olmayan İkilinin
Yazınsal Örnekleri

Yücel Dursun 253
Bir Samuel Beckett Okuması:
Adlandırılamayanın Adı ya da
Kendiliğin (Self) Dramı

OKUMA PARÇASI

Fermâ Lekesizalın 271
Sınır Durumlar, Yaşamlar ve Kimlikler:
Doğunun Limanları

Hölderlin
HYPERION YA DA YUNANİSTAN'DA BİR YALNIZ





Baudelaire
LES PARADIS ARTFICIELS

Valery
TİNSEL KRİZ





Yaşar Kemal
BALDAKİ TUZ



Ahmet Hamdi Tanpınar
HUZUR

Perec
YAŞAM KULLANMA KILAVUZU



Hugo
RUY BLAS



James Joyce
ULYSSESS



William Shakespeare
OTHELLO





Rainer Maria Rilke
SANCAKTAR RİLKE'NİN SEVGİSİNE VE ÖLÜMÜNE DAİR

"Ev Ödevi!"

Ahmet Hamdi Tanpınar
SAATLERİ AYARLAMA ENSTİTÜSÜ

Verlaine
FEMMES/HOMBRES

Kafka
DAVA

Nazım Hikmet
BENERCİ KENDİNİ NİÇİN ÖLDÜRDÜ?

Bilge Karasu
GECE

Oğuz Atay
TEHLİKELİ OYUNLAR

Yahya Kemâl
AZİZ İSTANBUL

Marcel Proust
KAYIP ZAMANIN İZİNDE

Şeyh Galp
HÜSN Ü AŞK

Mevlana
MESNEVİ

Boccaccio
DECAMERON HİKÂYELERİ



Photography Ellen Von Unwerth Kathrina Jebb, 1994

EDEBİYATLA KISA BİR YOLCULUK

Edebiyat, sakladıkları ve gösterdikleriyle farklı zihniyetlerin ve bilgi yapılarının açığa çıkarılması noktasında muazzam görevler üstlenen güçlü bir sanat ve iletişim aracı. Edebiyatseverler ve edebiyat okurları yakından bilirler ki, sanatçının kuyumcu ustalığıyla duyularında billurlaştırdığı her olgu, kristalize ettiği her varlık; benzersiz söyleyiş yeteneğinin ve üstün *poem* kültürünün doğasını yansıtır. Canlılık, sonsuzluk, mizah, saçmalık ve derin iştiha sanatçının deha kültürünü filizlendirir. Kırılganlıklarını besler, büyütür, olgunlaştırır, koparır, hattâ yabancılaştırır. Klasik eserleri ya da yeni Açık Yapıt'ları elimize aldığımızda kaskatı örülen bir duvarla karşılaşmayız, zırhlara bürünmüş bir egoyu, benliği okumayız. Önümüzde, yaşamın tüm güzelliklerini görülmemiş duyarlılıklarla sergileyen bir usta vardır, bir iktidar ve güç gösterisi değildir bu, yeri geldiğinde suçlarını itiraf eden, zaaflarını söyleyen, akla hayale sığmayacak muzırlıkları dile getiren bir cesaret... Ve okurla yazar arasında edebiyatın açtığı bu özerk alandan dünyayı, insanları ve çevreyi seyretme denemesinin birçok ilginç oyunu sergilenir.

Edebiyat bir taraftan "özne" sorununu çarpıcı ve dramatik biçimde ortaya koyarken, yüzleştiği başka bir alan, toplumsal realitelerin kendisidir. Edebiyatın, toplumsal izdüşümleri ayrıntılarıyla yansıtan dev bir ayna gibi işlev gördüğünü söyleyebiliriz. Roman, öykü, şiir, anı, deneme, piyes gibi edebî türler yalnızca metinle sınırlı tutulamaz; bunun da ötesinde, yazarın esinlendiği kaynaklar, beslendiği kültür ve tarihsel arka plan etkisini güçlü bir biçimde duyurur, hissettirir. Bu yönüyle edebiyat canlı ve dinamik yapısıyla sosyal bir arkeolojiye benzetilebilir. Toplumsal sorunlar, çalkalanmalar, ideolojiler, ütopyalar farklı anlatı ve söylem düzeylerinde

bu metinlerde yeniden kurgulanır, yorumlanır ve edebî izlerini kaybetmeden somut anlam kümelerine kavuşur.

* * *

Bizdeki edebiyat ile ilgili tartışmalara gelince, ana eksen daha çok batılılaşma, modernleşme, kültür, kimlik, gelenek ve dil meselelerinde yoğunlaşmıştır. Bu tartışmalar verimli olmakla birlikte çoğu zaman siyasal perspektifin (daha çok dört başı ma'mur ideolojik bakışların) kıskacı altındadır. Siyasal bir projenin ürünü gibi düşünüyoruz edebiyatı. Yazar ne ölçüde çağdaş ya da birtakım geleneklere sadık kalabilmiş mi? Siyasetteki yönelimlere paralel biçimde bazı dönemlerde kimi yazarlar ilgi görmüş, kimileri ise unutulmuştur. Bugün Tanpınar'ın değişik çevreler tarafından (neredeyse kırk yıl sonra) keşfedilmesini nasıl açıklayabiliriz? Yakup Kadri, Halide Edip'leri, lise müfredatlarında öğretildiği gibi Kemalist tonlamaların süzgecinden geçerek mi okumalıyız? Sabahattin Ali, Nâzım Hikmet'in sosyalist kavrayışlarının ötesinde herkesin kendisini bulabileceği başka gündemleri yok muydu?...

Ve ne zaman, beylik takıntıları bir yana bırakıp dilin estetik ve kültürel formları üzerinde konuşup, farklı dönemlerindeki edebî izleri tadabilme lüksünü yakalayacağız? Bu soruları dile getirmek bile düşündürücü, bir anlamda edebiyatımızın geleceği açısından umut kırıcıdır.

Umut kırıcı başka bir öge, bugünkü edebiyatımızda da patronaj kültürünün devamıdır. Reklâm kampanyaları, rekor satışlar, imza günleri, yağmur gibi ödüller, karşılıklı iltifatlar, oligarşik çevre ve gruplar bizce edebiyat dünyasını diriltmekten çok, bitkisel yaşama terk etmektedir. Övgüyle takdim edilen *best-seller*'lar neredeyse on-on beş yıllık bir sözcük hafızasıyla kaleme alınmıştır. Mekânlar bellidir. Karakterler sipariş edilmişçesine hazır, göreve çağrılmayı beklemektedir. Kurgular, imgeler, ele alınan meseleler birbirinin tekrarı, bıktırıcı bir biçimde uzayıp gitmektedir.

Artık herkes kabul ediyor ki, ambalajlanmayan bir yapıtın değeri uzun süre anlaşılmayacak, daha doğru ifade edilirse; güç ilişkilerinin verdiği avantajlar en iyi biçimde semirilerek gelecekte unutulmaya mahkûm kitaplar şimdilerde vitrinleri süslemeye devam edecek.

Gelecek yıllarda edebiyat ile ilgili tartışmaları gündemimize getireceğiz, getirmeliyiz. Ve "Neden bu kadar duyarsızız?" sorusunu ilk önce edebiyat için sormalıyız.

Taşkın Takış

FRAGMANLAR



Gertrude Kasebier, The Sketch (Beatrice Baxter), Platinum Print, 1899.

FRAGMANLAR I

Zeynep Sayın

I

"Doğa gereği Aristoteles yazıcıydı,
kalemini düşünceye batırmaktaydı."
Sudar, *Bizans sözlüğü.*

Eskiden harfler mürekkeple papirüs üzerinde yazılmıyordu yalnızca, aynı zamanda içi balmumuyla kaplı yazı levhalarına, tığ bir kalemle kazınmaktaydı. Büyük bir olasılıkla böyle bir tablete yazmaktayken Aristoteles, potansiyel hâlindeki düşüncenin, mevcuda gelmeye kendini düşünürken açabileceğini, ancak bunun, üstünde hiçbir şeyin bulunmadığı bir tablet gibi olmasının zorunlu olduğunu yazdı.[1] Mutlak bir imkânlılık olarak varlıktı düşünce, üstünde hiçbir şeyin yazılı olmadığı levha, onun bu mutlak ve salt hâlini barındırmaktaydı. Nitekim Aristoteles'in mutlak düşünce olarak nitelenebilecek düşüncesine göre her potansiyel, aynı şeyin aynı türden potansiyelsizliğiydi,[2] bundan etkilenen İbn Sina, en mükemmel potansiyelin, edimsele dönüşmeyen potansiyel olduğunu savundu. Bir binayı inşa etmeden önce onu kendi görüntüsüne yerleştirmiş olduğu için, bina yapması gerekmeyen bir mimarın yetkinliği gibi bir şeydi bu, olma-

[1] Aristoteles, *De Anima*, 429b, 33-34. "Bilkuvve düşüncenin –nous–, entelechia hâlinde yazılı hiçbir şeyin bulunmadığı bir tablet –grammateion– gibi olması zorunludur."
[2] *Metafizik*, 1046a, 32.

ya da olmamaya da eşit uzaklıktaydı, mutlaktı. Mükemmel potansiyel öğretisinin büyük sırrı, hiçbir şey yapmamanın iktidarında saklıydı; bu durumda potansiyel, kendi potansiyelsizlik –impotenza– kapasitesine tamamen sahipti: Bina inşa etmeyen mimar gibi kendini yazmayan düşünce, kendini düşünecek kudretteydi. Buna rağmen bu görüş, tanrısal etkinliği zaafa dönüştürebilirdi, İbn Sina'ya göre bu yüzden yaratılış, kendini düşünen tanrısal düşüncenin yüklemi olarak düşünülmeliydi. Aristoteles'e göre tanrı, evrenin yerleştiği görüntüyü, potansiyelsiz hiçbir şeyin kalmadığı sonsuz bir imkânlılık olarak düşlemişti. Yazı, mutlak düşüncenin edimsele dönüşmüş biçimiydi, çünkü "potansiyel, gerçekleştiği zaman potansiyelsiz hiçbir şeyin kalmayacağı şeydi."[3] Bir diğer deyişle potansiyel, kendi olmama potansiyelini iptal etmiş ama onu imha etmemişti, huruf-i mukatta'nın sonsuz olasılığında gizliydi, mevcuda gelir ve edimsele dönüşürken, olmama potansiyeliyle de gelmekte, yüklemle potansiyeli korumakta, kendini kendisine iade etmekteydi. Sözcüğü sözcüğüne potansiyelin yüklem tarafından kurtarılmasından ve *muhafazasından* söz ediyordu Aristoteles,[4] harfler düşüncenin potansiyelini giydirmekte, sonraları Doğu Hıristiyanlarının yapacağı gibi kitapların içinde kutsal ruh gibi gizlemekteydi; yoksa tanrı, düşüncesini yazmaya tenezzül etmezdi.

II

"Elif, Lâm, Mîm. İşte sana o Kitap! Kuşku, çelişme, tutarsızlık yoktur onda. Bir kılavuzdur o, korunup sakınanlar için."

Bakara, 1, 2.

İslâm felsefesinin hoşuna giden bir yaklaşımdı bu, *Kuran* sözcüğünün okumakla ilgisi, boşuna değildi, İslâm düşüncesine boşuna *kelâm* denmemekteydi. Kaldı ki kutsî bir hadise göre, tanrının son yarattığı şeylerden ilki, ışık hâlindeki *kalem*'di ve sonra Tanrı, *levh-i mahfuz*'u yaratmış, kelâmı saklanacak bu levha üzerine yazdırmıştı: Kalem yarılmış ve Allah kaleme 'yaz!' diye buyurmuş, kalem 'Ey Rabbim ne yazayım?' diye sorduğunda ise, 'yaratıklarımın ilmini yaz! Kıyamet gününe kadar varolacak her şeyi yaz!' demişti. Evren, üstünde bütün yaratıkların ilminin yazılı olduğu levhaydı ama Aristoteles öğrencisi Albertus Magnus'un dediği gibi, insan eli değmeden yazılan harfler, sanki kendi kendilerini yazmış gibiy-

[3] *Metafizik*, 1047a, 24-26.
[4] *De Anima*, 417b, 2-5.

di. Düşüncenin yazısı, varoluşunu elin tuttuğu kaleme borçlu değildi; doğru düşününce aslında düşüncenin potansiyeli, balmumuna kendi kendisini geçirmekteydi. Fütühat al-Mekkiye'nin ikinci kitabını İbn Arabî, bu yüzden harfler ilmi'ne atfetti, mutlak potansiyelin edimsele dönüşmesini elif-lâm-mîm harfleriyle betimledi. Elifbenin ilk harfi olan elif, mutlak potansiyelin kendi sıfatlarına doğru inmesini simgelemekteydi.

ا

İkinci harf, lâm, sıfatın edime dönüşmesi;

ل

üçüncü harf, mîm ise edimsele dönüşmüş olan potansiyelin, görünüşüne yerleşmesiydi.

م

Her şeyi hiçlikten yaratan ve hiçliği yok eden Tanrıya şükürler olsun, diyordu İbn Arabî; ona göre hiçlik, olmaya da olmamaya da eşit uzaklıkta olan düşünceydi. Ama aynı nedenle buna varlık da denebilirdi, mutlak düşünceye bu çifte varoluşuyla seslenmek gerekirdi. Harflerin onun sayesinde mevcuda gelen çifte varoluşu, çifte bir mesafeyle hiçliğe varlığı giydirirken varlıktan hiçliği esirgememekteydi. Bu nedenle onların soyutluğu, insana yaraşan bir mesafedeydi.

III

"Emerson, dilin, taşıl şiir olduğunu söylemişti. Bu yargının doğrulanması için, Grekçede "bir yerden bir yere taşıma" anlamına gelen metafor sözcüğünün kendisi de içinde olmak üzere tüm soyut sözcüklerin gerçekte birer mecaz olduğunu anımsamamız yeterlidir."

Borges, *Atlas*.

Akdeniz'in doğusunda, İslâm ülkelerinde hat sanatının temel nitelik taşıması ve görsel imgeyle yazıyı ayrıştırmaması, şaşırtıcı değildi: aynı anda okunmak ve bakılmak üzere örgütlenen imge, zaten çifte bir varoluşa ve kalemini düşünceye batıran mutlak soyutluğa sahipti. Wittgenstein'ın diyeceği gibi düşünsel kavrayışın biçimiydi harf, bedeni düşünseldi. Uzaktan bakınca belirli bir kontürün çizimi gibi görünen şey, yakından bakınca

harflerdendi; uççizgi, kendi üzerine kapanan şey değildi. Yine aynı nedenle figür, ancak bu düşünsel temel üzerinde gerçekleşebilir, evreni oluşturan biçimlerin yerleştiği görüntü, ancak bu doğrultuda resmedilebilirdi. Doğaya özgü biçimlerin, doğadaki gösterilenleri yerine, bu çifte mesafenin soyutluğu temelinde imgeselleşmesi, kıvrılarak hatta dönüşen harfin, zaman içinde yazı-resme evrilmesi, gözün egemenliği yerine zihinsel bir görüye seslenmek içindi. Mutlak düşünsel yüklemin izlediği yönün tersine, yüklemden gelerek mutlak düşünceye öykünmeliydi imge. Suret yasağı denen şey, araya konan bu mesafeyle ilgiliydi, bu yüzden insan eli değmeden yazılan imgeleri "aralamaktan" söz edilir, Bizans'ta da okunmak üzere örgütlenen ve "silkelenen" ikonaya yöndeş biçimde yazı, "silkelenirdi": Bu, imge yapımında yazıyla yazı arasına mesafe konması, yazının insan eli tarafından yazılmadığının vurgulanması anlamına gelirdi. Bunlara Bizanslılar *a-cheiro-poietos*, insan eli değmeden gerçekleşen imgeler der; ilk ikona örneğinin İsa'nın yüzünün, kumaşa kendini aktaran sureti olduğunu düşünen ikona yapımcıları, ikonayı silkelerdi. Hat söz konusu olduğunda yazı silkelemek, şu demekti: Önce bir hat kalıbı çıkarılır, üstteki yazılı kâğıda alt kalıp, altta iğnelenen kâğıtlara üst kalıp adı verilirdi. Alt kalıplardan biri, yazı yazılacak zemin üzerine konur, kömür tozu sürülmüş olan çuha, iğne delikleri üzerinden gezdirildiğinde, kendini düşünen düşünce gibi kömürün tozu kendini zemine aktarırdı.

Mutlak düşüncenin mekânından fışkıran, derinliği resim mekânına yerleştireceğine evrene açan şeydi imge. Yunanlıların *poiein* ya da *techne* dediğine Araplar bu yüzden *sana'a* derdi; Aristoteles de mimarın, inşa etmekte olduğu binayı doğa nasıl inşa edecek olsaydı, öyle yapması gerektiğini söylemişti. Yükleme dönüşerek kendine kendini veren düşünce gibi, varolanı kendisine iade etmekten başka bir şey değildi bu; geniş anlamıyla *techne* ya da *sana'a*, yapma, etme demekti. Bina yapmak, mimarın kendi görüsüne göre başkalaşan bir etkinlik olmadığı için doğa, olasılıktan yükleme geçecek olan binanın biçimini zaten belirlemişti; mimarın yapması gereken, bunu önceden görmekti. Kunduracılıktan çömlekçiliğe, tezhipten minyatüre sana'a, bu temel üzerinde inşa edilmişti; onun soyutluğu ve yetkinliği, ele bağlı bir etkinlik olmadığı için varolanı kendine verebilmek uğruna elin kusursuz becerisi tarafından gerçekleştirilmeliydi.

IV

"Bu garip evlerde sonradan çalışmamın öğesine dönüşecek olan mucizeyi ilk kez yaşadım. Burada bir imgeye dışarıdan bakmamayı, imgenin içinde hareket etmeyi, imgenin içinde yaşamayı öğrendim."

Kandinski, *Geriye Dönüp Bakarken.*

Yahudilerin tora sandığı, Bizanslıların ikonaları bu yüzden kitap biçiminde, Osmanlıların ya da İranlıların minyatürleri, bu yüzden kitap içindeydi. İslâm mimarisinde yapıların sokak yerine avluya doğru açılması gibi bir şeydi bu, binanın dış duvarı ya da kitabın kapağı, onları biçimle sınırlandıracağı yerde biçime açan eşikti. Bir bakıma biçim, tevhitle ilgiliydi: Eğer potansiyel, gerçekleştiği zaman potansiyelsiz hiçbir şeyin kalmayacağı yetkinlikse, kalemini düşünceye batıran mutlaklığın, kendini kendi çoğulluğuyla kendine iade etmesiydi. Biçimlerin tümü, geldikleri yere doğru akmak içindi, sınırlandıracağına mevcuda açan biçim anlayışı karşısında biçimbozum, akla sığacak olan bir şey değildi, kelâmı koruyan levh-i mahfuz içinde muhafaza edilmeleri gerekirdi. Bu yüzden evi örten duvar ya da bedeni örten giysi, koruyarak potansiyeli kendisine veren şeydi. Akdeniz'in doğusu, buna *hicabat* derdi.

V

"Doğu'daki sanat yapıtları doğayı kopyalamaz ya da tashih etmez, doğayı yeniden yaratırlar."

Natalya Gonçarova, *1913.*

Başlangıçta söz vardı diyordu kutsal kitap, ama olmayabilirdi. Kendini düşünen düşüncenin imkânı, olmama potansiyelinde saklıydı. Eğer kelâm, levhaya yazılmışsa, levhanın borçlandığı kelâm değil, kelâmsızlıktı, önce isimsizlik vardı, isimsizlik korunmalıydı. Varlığın evinin dil olduğunu söylüyordu Heidegger, ama dil, sükûnette toplanmıştı. En büyük hareket, hareketsizliğin sükûnetinde durmak ve kendini toplamaktı. Yunanlılar bu yüzden *logos*'tan söz ederken, ondan yüklem olarak söz ederdi; *legein*, toplanmak anlamına gelirdi. Bütün isimlerin toplandığı yerdi burası, isimler varoluşlarını isimsizlikte toplanmışlıktan emanet almıştı. Hattatın yazısını boş beyaz levhaya borçlu olması gibi bir şeydi bu, beyaz kağıdın

üzerinde görünmez bir yazı vardı. Buna rağmen *logos*, görünüşe çıkarmada kök salmıştı; biçimleri farklı görünüşlere yerleştiren, sözün kendisiydi; o, her şeyin toplandığı, oradan hareketle yayıldığı uzamdı, varlığın eviydi. Yine bu nedenle isimsizliğin örtüsüyle muhafaza edilmeliydi; *techne*, yazının borçlu olduğu şeyi korumaktan başka bir şey değildi. Ona yüklenen sorumluluktu bu.

EDEBİYAT



EBEDİYATINI YİTİRMİŞ EDEBİYAT: EDEBİYATIN EDEBİ YATIK MI?

Ahmet İnam*

Edebiyatın çağdaş dünyadaki, ülkemizdeki genel durumunun değerlendirilmesi, içinde büyük zorluklar taşıyan bir çaba. Edebiyat, içinde şiirden günlüğe dek zengin bir çeşitlilik içeren, yoğun bir geçmiş mirasıyla yüklü bir kavram. Ortaya çıktığı dilin, kültürün olanca derinliğini, gizemini barındırıyor bağrında. Üstelik, kültürün, sanat, bilim, düşünce gibi alanlarıyla yoğun ilgisi, ekonomik, toplumsal, siyasal, ahlâk yaşamıyla olan karmaşık bağları, edebiyatın değerlendirilmesinde göz önüne alınması gerekli noktaların çokluğunu gösteriyor. Bu çokluğun ve karmaşıklığın sağlıklı değerlendirme çabalarında zorluklar yarattığı açık.

Bu çalışma, edebiyat ürünlerinin nasıl olması gerektiği üstünde değil de, edebiyatın değerlendirilmesi, *edebiyatın yaşanması* ile ilgili çağımız insanının içine *düştüğü* durumun ele alınması üstünde duruyor. Edebiyatı yaşayışımızdaki sorun nedir? Temel sorum bu. Edebiyatın yaşanması, yaşantılanması (tecrübe edilmesi, anlaşılması, yorumlanması...) edebiyatın yaşamımızdaki yeriyle ilgili *sıkıntılarımızın* olduğunu düşünüyorum.

---

* Prof. Dr. Ahmet İnam, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Felsefe Bölümü.

Belki de bu sıkıntı, yaşayışımızın kendisinden gelen bir sıkıntıdır. Çağdaş kültürün *sıkıştığı dar alanlar*, yaşadığı sorunlar yalnızca edebiyattan ibâret değil ki! Bilimde, sanatın değişik dallarında, felsefede sıkıntılar yok mu? Her çağda yok muydu? Çağımızda, özellikle ülkemizde, *edebiyat sıkıntısının*, edebiyata özgü sorunların kaynağı nedir? Sorun bu gezegende yaşananın anlamlandırılması sorunudur. Edebiyatta, edebiyatla görülen insanın anlamı sorunudur. Yeni bir yüzyılın başında yaşamakta olduğumuz hayatın, edebiyat yorumlarından görülen derin *anlam dertleridir*. Yaşadığımız hayatın anlamından gelen, kültürün diğer alanlarında farklı biçimlerinde kendini ortaya çıkaran dert, edebiyatın yorum alanında kendini nasıl gösteriyor? Anlam sorunu bu yazının doğrudan konusu değilse de, insanın yaşamına anlam vermekte hep zorlukları olan bir varlık olduğunu söylemeliyim; çağımın edebiyatıyla ilgili nicedir duyduğum sıkıntının köklerinde yaşayışımızdaki *anlam yoksulluğu* duruyor.

EDEBİYATIN EDEBİYATLIĞI

Nedir edebiyat? Nasıl oluştu? Kültürün neresinde duruyordu? Farklı kültürlerde, tarih boyunca aynı kültürde, edebiyatın yeri ne olmuştur? Bu soruların yanıtları için yazılmış yazıların, kitapların anlamı nedir peki? Ne söyler edebiyat bana? Hayatımda yeri nedir? Ne olmalı? Sıradan bir edebiyat okuru olarak ne verir edebiyat bana? Edebiyatla ilişkim nedir? Ne bulurum edebiyatta? Neden okurum? Neden yazarım? Benimle ilişkisi bir yana, nedir içinden çıktığı kültürle, toplumla, ekonomik düzenle, siyasal yapıyla ilgisi edebiyatın? Nedir *sebeb-i hikmeti* edebiyatın? Ne arar hayatımızda? Olmasa nasıl olurdu hayatımız? İnsan, edebiyat *yapan* hayvan mıdır? Dili nasıl kullanırsak edebiyat olur? Dil, edebiyata nasıl olanak sağlar? İnsan ruhuyla ne ilgisi var, dilin ve edebiyatın? *Edebiyat sıkıntısı*, üstüme böyle sorularla geliyor. "Nedir şu edebiyat denilen?" diyorum kendi kendime. Yıllardır içinde yaşadığım, ürünler verdiğim, vermekte olduğum alana bunca yabancılaşmamın ardında ne var? Sanki edebiyat üstüne ilk kez düşünüyormuşum gibi geliyor bana. Başımı ağrıttığını, canımı sıktığını görüyorum.

Söz. Edebiyat bu mu? *Logos*'un dille estetik alanında kendini göstermesi? Sözlerden ibaret değil edebiyat. Sözle görünüyor, sözle gösteriyor kendini. Alışılagelen çağrışımlardan ürktüğüm için *Logos* ve *Kelâmla* anlamaya çalışıyorum edebiyatı (Elbette böyle de anlaşılabilir. Ben o yolu seçmiyorum!). Nasıl ortaya çıktığı, içinde yer aldığı kültürlerde nasıl bir işlevi olduğu sorusundan yola çıkarak arıyorum yanıtı.

Edebiyat, insanın kendindeki *sonsuzluğu* aramasının, gerçekleştirmeye çabalamasının yollarından biri. Edebiyat, deyim yerindeyse bir *ebedî*liğin yolculuğu, bir *ebedîyât*. Sonsuzluğun ardındaki insan, bunu dinle, sanatla, bilimle, felsefeyle, düşüncenin kıvılcımları ardından koşmaya, yürümeye çalışarak başarmayı umuyor. *Ebedîyât* tarihi, edebiyat tarihinden daha eski insanın.. Ebedîliğini arıyor, bilinç taşıyalı, dil kullanalı, kavramlarla düşüneli beri. Geceleri gökyüzüne attığı çığlıklarla, mağara duvarlarına işlediği resimlerle sonsuzluğu aradı. İnsan sonlu, bitimli, fâni bir varlık. *Sonlu-sonsuz* bir varlık. Sonluluğunun içinde aradığı sonsuzlukla. Konuştuğu dilin sağladığı olanaklarla da bu sonsuzluğa tutunmaya, bu sonsuz seyire, yolculuğa çıkmaya çabalıyor. Ebediyâtını, edebiyatla gerçekleştirmeye uğraşıyor. Öyleyse, edebiyatın edebiyatlığında, olmazsa olmaz temel iki öğe var. 1. Sonsuzluk 2. Dil. Nasıl bir dil? Sonsuzluğu taşıyabilen, taşımaya hazırlanmış bir dil. Sonsuzluğu taşımaya hazır bir dil. Sonsuzluğu *taşımaya hazır dille* meydana getirilmiş ürünlerden oluşmuyor yalnızca edebiyat. Edebiyat bir etkinlik. Sonsuzluk açısından dile bir *yönelme*, bir *tavır alma*, bir duruşla gerçekleşiyor. Buna edep diyoruz! Edebiyat, öyleyse, ebediyâtı, dili ve edebi içine alıyor en azından.

Edep, kültürümüzde çok derin anlamları olan bir sözcük. Tahirül Mevlevî (*Edebiyat Lûgatı*, yayına hazırlayan Kemal Edib Kürkçüoğlu, Enderun Kitapevi, 1973, s. 39), *Divânû lûgât-i-Türk*'te edep karşılığının "erdem olarak" verildiğini söylüyor[1]; "öd"le ilgili olduğunu da biraz tereddütle belirtiyor. Edep, ona göre, hem terbiye hem edebiyat demektir. Edebin kültürümüzdeki özellikle tasavvufi anlamlarına girmeden, edebiyattaki edebin sonsuzluk karşısında dille takındığımız bir tavır olduğunu söyleyebilirim. *Sonsuzluğa dilimizle gönderdiğimiz bir selâmdır*, bir saygıdır, bir yönelmedir edep. Edebin geleneksel yorumlarına ters düşmeyecek yeni yorumlara açık olduğunu düşünüyorum. Edep, dünyayı, evreni *edebiyatlama* tavrıdır. Sonsuzun ardında, *dilden geçirerek*, *dilden süzerek*. Sonsuz olan insan, sonsuz olan evren, sonsuz olan insanın inançları, düşünceleri, düşleri, dili, umutları, beklentileri, yorumlarıdır... Hayatımızı çepeçevre kuşatan (Jaspers!) sonsuza uğramamış, ufku içinde sonsuzu göremeyen, sonsuza çıkamayan, onunla yüzleşemeyen, hesaplaşamayan, onunla korkup titremeyen, ondan bunalmayan, ondan dolayı acı çekmeyen ya da yaşama sevinci duymayan edebiyatın edebinden kuşku duyuyo-

[1] Örneğin Cilt I s. 107'de (Türk Dil Kurumu Yayınları No: 524. Ankara (Tarihsiz) çeviren Besim Atalay) *erdem başı tıl* deniyor (Edebin başı dil!). Edebin dille başladığı edebin edebiyatla ilgili olduğu yüzyıllar öncesinde kültürümüzün köklerinde yok mu? *Erdem başı tıl*! Edebiyat başı edep! Yine Cilt III, s. 303'de *Erdem eti tınçıdı / Yerge tegip sürtülür* deniyor. (Erdemin vücudu bozuldu, koktu; yere değip sürtülür!). Erdem terk mi etti edebiyatı?

rum. Sonsuz, çok küçük nesnelerde, örneğin bir bardak suda, bir kelebeğin kanadında, bir ağacın kırık dalında, sevgilimizin sesinde görülebileceği gibi, gözlerini üzerimde hissettiğim insan yüzünün (Levinas!) derinliğinde de vardır. Sonsuzu dilde, dilden yansıyan dünyadan, insandan yaşantılığımda çıkar önüme *edebiyat olarak edebiyat*. Orada sıradanlığın içinde kendimi, kendimdeki insanı, insandaki sonsuzu görürüm. Sonsuzun önünde durmayı bilebildiğim, sonsuzun edebine sahip olduğum için *edebiyatla görünürüm*. Sonsuz benim kalemimde gösterir kendini, sonsuz kalemimde tecelli eder. Kalemimin edebi, dilimin edebiyle sonsuza yönelir. Yaşadıklarımı edebiyatlama çabam başlamıştır.

Edebiyatın olmazsa olmaz bir diğer öğesini anmadım şimdiye dek: Güzel. Edebiyat, sonsuzluğun yaşandığı bir alan olarak güzele, edeple, dili kullanarak yürüme yoludur. Güzel, güzel olan, bir duygu değildir yalnızca; güzel, sonsuzun kendini gösterdiği bir alandır, bir boyutudur yaşayışımızın. Bir benzetmeyle anlatırsam, bir ülkedir sanki güzel, öyle bir ülke ki, oradan bakıldığında, yaşadığımız dünyanın içindeyken göremediğimiz boyutları, incelikleri, yüzleri ortaya çıkar. Bizdeki "estetik" sözcüğünün kökeni olan Eski Yunanca'daki *Aisthesis* sözcüğünden yola çıkarak *Aisthesia* ya da Türkçe okunuşuyla *Ayistesya* diyorum, güzel ülkesine ("Güzellik" sözünü kullanmaktan kaçınıyorum. Sıfat olan güzeli bir ad olarak kullanıyorum. Platoncu çağrışımları önlemek için belki –Boşuna bir çaba mı dersiniz?–).

Güzelden görülen: Edebiyattan görülen. Güzelden görülen insan, güzelden görülen çirkin, iğrenç. Güzelde yaşar edebiyat sonsuzluğu. Bu güzelde varlığın görülebilen tüm yüzleri vardır: Elbette çirkin de. Bu çirkin, güzelde görülen çirkindir. Örneğin, güzelde görülen insan iki yüzlülüğü, yalancılığı, sahteciliği, sığlığı...

Edebiyatımızda ebediyat olmalı ki güzel olsun. Sonsuzla çıkar güzel. Güzele varmak, yoğrulmuş, işlenmiş, dokunmuş, dilin uçan halısında edeple oturmayı bilerek başarılabilir. Peki soralım, hayatımızdaki edebiyatta sonsuz var mı? Güzel? Edep? Edeple, güzel tezgâhında dokunmuş dil var mı edebiyatımızda? Hangi edebiyatta var? Sorular böyle sorulunca edebiyat sıkıntısı başlıyor. İyi ki başlıyor. Edebiyat sıkıntısı edebiyatın edebiyatlığını sorgulamaya götürüyor bizi. Sonra da "nasıl yaşanır edebiyat? diyorum. Sahi, "nasıl yaşanır edebiyat?"

EDEBİYATIN KENDİLİĞİNDENLİĞİ

Bu sonsuzdaki güzele, güzeldeki sonsuza dilin patikalarından, edeple yürüdüğümüz edebiyat nasıl yaşanır? Nasıl yaşantılanır edebiyat? Onunla

güzelin ülkesinden *ayistesya*'dan dünyaya, hayata baktığımız edebiyat nasıl yaşantılanır? Nasıl yaklaşılır ona? Neyle yaklaşılır? (Hem okur hem de yazar açısından soruyorum hem de yorumcu açısından!).

Edebiyatın kendiliğindenliği çoğunlukla yanlış anlaşılan bir kavramdır. Edebiyatın kendi başına, bağımsız bir varlığı var mıdır yoksa bir *araç mıdır o*? Örneğin sahip olduğum inanç sistemimi (dinimi, ideolojimi, dünya görüşümü...) desteklemek için kullandığım bir *duygusal etkileme* aracı mıdır? Kendi duygularımı anlattığım bir ifade aracı mı?

Edebiyat dünyayı, hayatı, onlar karşısındaki duygu ve düşüncelerimi dile getirdiğim bir tasarımlar düzeni midir? Gerçekliğin bir tür resmi midir?

Bu sorulara yanıtım "hayır"dır. Edebiyat kavramındaki belirsizliği açmalı biraz: Edebiyat, en azından üç ayrı öğeyi kapsıyor: Ürünü, yani edebiyat yapıtını; yapıtın ortaya çıkışını, yâni yazar etkinliğini; okurun ürünü okuyup değerlendirmesini. Ürün, yazma ve okuma (Edebiyat sosyolojisi açısından ilginç olabilecek, yayımlama, dağıtım, satış gibi süreçleri şimdilik göz önüne almıyorum!). Edebiyat, temelde, bu üç temel yapıtaşıyla, insanın yaşamına anlam verdiği, anlam aradığı bir etkinliktir. İnsanın, dünyanın, evrenin ortaya çıktığı bir görünme alanı, kültürümüzün geleneksel deyimiyle bir *tecelligâhtır*.

Edebiyatı anlatma biçiminden mistik "saplantılar" içinde olduğumu düşünenler olabilir. Anlattıklarımda "karanlık", salt benim kendi öznelliğimle yaşantılayabileceğim özellikler yok. Edebiyatta görünen, görülen varlıktan, insandan söz ediyorum yalnızca.

Edebiyat kendini *edebiyatlayarak* ortaya koyar. Bu sözlerimde Heidegger etkisini görenler yanılıyorlar. Edebiyatlama, temelinde bir *şiirleme* çabasıdır. Edebiyatın çekirdeği şiirdir çünkü. Edebiyat şiirden doğmuştur. Şiirleme eyleminden.

Şiirleme, şiirleyen aklımızın bir başarısıdır. İnsan, aklıyla yalnızca sorunlarını çözmez, teknoloji ve bilim yapmaz, aklın şiirleyen bir özelliği vardır. Şiirleme, aklın *sınır ötesi* bir atılımdır. Burada kuram (teori) yapan, kontrol eden bir akıl değil de, *bilinmeze* anlam veren, sonluluktan sonsuza açılan kapıdan çıkıp, yorum yapan, kendini dile getiren aklın işleyişini görüyoruz. Şiirleme, gerçeklikle bir karşılaşma biçimidir. Aklı, bilimsel olarak açıklama, anlama, denetleme çabasının dışında kalan bir *eyleminde* görüyoruz: Akıl, türkü söylüyor gerçeklik karşısında.

Şiirleme eyleminde olağan ortam ve çevrenin *öte*sine taşma, öteye aşma çabası var. İnsan geceleri mağarasında yıldızlara bakarken, artık çevresinden bir korku, bir beklenti içinde değil, şiirleme çabasında. Yıldızlarla karşılaşmaya hazır, onlara sığınma amacıyla, yazgısını denetleme

kaygısıyla gerçekleşmiyor şiirleme, *içindeki sözler öyle yorumlansa da.* Şiirleme, dönüşen anlamları içinde[2] yaşamsal tutunmaların dışında, yaşamda kalma çabalarından geldiği halde, bu çabalardan fazla olan bir eylem. Gerçeklikle, içimizdeki ve düşüncelerimizdeki varlıkla farklı bir ilişkiye girme biçimi: Varlığa öteleyici anlamlar yükleme çabası. Bilimsel, kuramsal, metafizik, teknolojik yaklaşımlardan farkı ne? *Logos* temelli, denetleme, ele geçirme, sorun çözme amacı taşıyan bir *akıl eylemi* değil! Daha özgür. İçinde edebiyatın edebiyatlığını sağlayan, sonsuzu, güzeli, edebi taşıyor. Şiirleme mutlaka dille yapılmıyor: Müzik, heykel, seramik, resim, mimarlık ürünleri de şiirlemeyle oluşuyorlar.

Ne var ki, edebiyatta "şiir" olarak ortaya çıkan, aslında edebiyattan ve edebiyattaki şiirden *önce* gelen, bütün sanatların kaynağı olan *şiirleme*, denetleyen aklımızca çok kolay *taklit* edilebilen, sömürülen, yönlendirilmeye açık özelliklere sahip. Bu açığı, para, unvan, makam karşılığı şiirleme taklidi yapan, bundan çıkar sağlayan insanlar, tarih boyunca bol bol sömürmüşler, hâlâ sömürüyorlar!

İnsan aklının şiirleyen boyutunun yanında, teori yapan, denetleyen, anlayan, erotik, bağlanan, eleştiren boyutları da var.[3] Edebiyatın devingenliğinde aklımızın anlayan, erotik, bağlanan, eleştiren boyutları da yerlerini alırlar. Anlayan aklımız, varlığın anlamına nüfuz etmeyi; erotik aklımız, edebî yaratmalarda ve yorumlardaki aşkı, coşkuyu; bağlanan aklımız inançlarımızı, güvenimizi; eleştiren aklımızsa dünyayı yeniden yorumlamaya, dönüştürmeye, değiştirmeye götürecek eleştiri tohumlarının canlanmasını sağlar. Edebiyat, varlığını aklımızın en azından bu beş yanıyla ortaya koyar.

Edebiyat karşısında, onu oluşturan şiirleme gücümüz karşısında nasıl bir duruş içinde olmalıyız? Okur olarak bir edebî metin önünde, yazar olarak yazacaklarınıza, yazdıklarınıza karşı tutumumuz nasıl olmalıdır? *Aklımızın, özellikle denetleyen boyutu, şiirleyen yanına her zaman müdahalede bulunabilir.*

Şiirlemenin, ondan kaynaklanan edebiyatlamanın kendiliğindenliği belki şu örnekle açıklanabilir: Saz çalan, acemi ya da yeteneksizse ya da salt denetleyen aklıyla çalıyorsa, sazıyla arasında hep uzaklık kalır. Ustaysa çalan, çok çalışmış şiirleme gücüne erişmişse, artık sazı denetleme kaygısı, notaların tek tek ayırdına vararak, tüm dikkatini saza ve parmaklarına yöneltme telâşı ortadan kalkmıştır; *artık o sazı değil, saz onu çal-*

---

[2] Bu konuda bkz. "Şiirden Doğan Şiirle Taşınan Bir Etkinlik Olarak Bilim", *Cogito*, Sayı 31, 2002, s. 312-322.

[3] Bu konunun kısa bir açıklaması için bkz. *Gönülden Bilime Yolculuklar Kitabı*, Hece Yayınları, 2002, Ankara.

maktadır. Şair, şiire doğru yürür, bu şiire ulaşabileceği anlamına gelmez, edebiyat yolcusu edebiyata doğru yürür, edebiyata doğru gider. Ama *şiir şaire edebiyat, edebiyat yolcusuna doğru gelmiyorsa, ulaşma, vuslat gerçekleşmez.* Edebiyata gitmekle ulaşılamaz, bir yere kadar yürüyebilirsiniz, yürümelisiniz de, *orası* sizin emeğinizle, donanımınızı bilginiz, yeteneğinizle vardığımız noktadır, orası edebiyat değildir, orası edebiyatın size sunduğu yer değildir; *o da size gelmelidir.* Size gelmesine izin vermeniz, kendinizi edebiyata *bırakmanız*, edebiyata *teslim* etmeniz gerek. Sorun basit bir "esin (ilham) mi, çalışma mı" sorunu değil. Edebiyat, denetimle, denetleyen aklımızla, kurnazlıkla, belli kalıplar ve tekniklerle ulaşılabilecek bir özellik taşımıyor. Edep, edebiyatın size gelmesini bekleme, kendinizi edebiyata (şairseniz şiire, öykücüyseniz öyküye, denemeciyseniz denemeye) bırakabilme demektir. *İşte çağımızda edebiyatın edebi yatık* (eskimiş, yıpranmış, kokuşmuş ve doğru değil de eğri anlamlarında!) olmasının ardında, edebiyatı kullanma tavrı yatıyor. Edebi yatmış, edebi doğru olmayan, yatık, eğri olan edebiyat. *Edebiyatın edebiyatlamasına* izin verilmeyen bir dünya. Denemenin denemesine, romanın romanlamasına, güncenin güncelemesine, şiirin şiirlemesine.... (Belki edebiyat eleştirisi, bir yapılış tarzıyla, edebiyatın dışında sayılabilir. O, kuramsal, denetleyen, teknik bilgiler kullanan, uygulayan akılla gerçekleşebilir...). Edebiyatın kendini gerçekleştirmesine izin verilmeyen bir dünya.

EDEBİYATIN YAŞAM TANIKLIĞI

Edebiyatın tanıklığına izin veriyor muyuz? Neden vermeyelim ki! Edebiyat içinden çıktığı kültürün ve çağın tanığı değil mi? Belki kimi edebiyat ürünleri öyledir, onlarda çağın, kültürün karakterleri çok belirgindir; kimilerinin tanıklığını anlamak, daha çaba gerektiren yorumlarla ortaya çıkarılabilir. Evet, edebiyat çağın, kültürün, o çağ ve kültürdeki insanın, o insandaki *evrensel insanın* tanığıdır elbette. Bu, edebiyatın tanıklığına ilişkin bir yorum. Edebiyat tanıktır, önemli bir tanık. Örneğin Homeros'la tanımıyor muyuz Eski Yunan'daki yaşamı? Orada görünen *Ayistesya*'yı! Güzeli. Birçok tarihsel, sosyolojik, psikolojik incelemede yakalanamayacak insan zenginliğini, derinliğini edebiyat yapıtlarında bulmuyor muyuz?

Hangi edebiyatın tanıklığı anlamlı? Edebiyata, örneğin tarih, sosyoloji, psikoloji, psikiyatri, ekonomi, antropoloji, felsefe bilgilerini sokuşturmaya çalışan, edebiyata doğru yürümüş de onun kendine doğru gelmesine izin vermemiş insanların, edebiyata "dışarıdan" güç uygulayanların, sıkıştıranların, mıncıklayanların *zorlama* edebiyatının tanıklığı, edebiyatın tanıklığı olamaz ki! Edebiyatın *edebiyatlayamadığı* bir yerde edebiya-

tın tanıklığı mı olur? *Edebiyatımsı* ürünlerin, edebiyatçımsı tanığının, tanıklığı edebiyatın değil de, başka bir şeyin, bir şeylerin tanıklığı olur, olsa olsa.

Nasıl tanık olur edebiyat yaşama? Yaşamı resmederek değil elbette. Söylemiştim: Edebiyat yaşamın resmi değil, onun parçasıdır. Yaşamı kendi edebiyle yöneldiği sonsuzluk olanağı ile tanır, ortaya koyar edebiyat. Edebiyatın edebiyatlaması, onu yaşayan insana, kendisiyle, yazarla, edebiyat metniyle ortaya çıkan yaşamı anlatmasıdır. Edebiyat ürünü, zorlama olmayan edebiyat ürünü, ne yazarının ne okurunun ne yayıncısının ne de içinde bulunduğu toplumsal-ekonomik-siyasal koşulların *tümüyle* denetimi altındadır. Edebiyatın kendisi, yaşamın kendisi gibidir; kimse denetimi altına alamaz onu, taşıdığı sonsuzluk tüm sınırları, engelleri, belirlemeleri, kuramları aşar (Elbette bu söylediklerimi de!). Edebiyatın tanıklığı, yaşananın kendi kendine tanıklığıdır: Yaşamın yaşama tanıklığı. Yaşamın kendi kendini anlatması, kendini dile getirmesidir. Yazar ve okur sadece tanıktırlar. Edebiyatın edebiyatlamasının tanıkları!

Edebiyat ve pazar

Edebiyat metâ olunca, ona sanki kendisi olmayan, kendisi olarak ortaya çıkmasını engelleyen bir deli gömleği giydirilmiş oluyor. Sözlerimin aşırılığının farkındayım ama haddimi bilmeye çalışıyorum: "Pazarı olmayınca yapıt, okura nasıl ulaşacak?" diyeceksiniz. "Yazarla okur arasında kapitalist düzenin kurduğu köprü olmaksızın, senin edebiyat dediğin nasıl edebiyatlayacak?" diyeceksiniz. Haklısınız. Yazar, yapıtı ve okuru. Okur, yapıtı ve yazarı. Edebiyat nerede nasıl edebiyatlayacak? Yazar, yapıt ve okur, edebiyatın onlarla, onlarda kendini var ettiği edebiyat damarları, aralarındaki iletişimi pazarsız kurabilir mi? Yapıt yazarsız, yazar okursuz olmayacağına göre (Elbette bu nokta da tartışılmıştır, tartışılmaktadır, edebiyat metni de kendi başına, okursuz ve yazarsız kendini var edebilir mi? Deyim yerindeyse, "metin metinler mi?", "yapıt yapıtlar mı?" Onları yaşayacak, yaşatacak insanlar olmaksızın?). İnsansız edebiyat olmayacağına göre, insanla, insanda edebiyatın ortaya çıkması, bu toplumsal, siyasal, ekonomik düzenin sınırları içinde pazarla gerçekleşeceğine göre, bu düzende edebiyat pazarsız edebiyatlayamayacak.

Keşke pazarda edebiyat edebiyatlayabilse! Pazar, edebiyatı denetim altına alıyor. Pazar, edebiyatın pazarı değil. Edebiyat, pazarın edebiyatı! Edebiyat kullanılıyor burada; bir marka olarak. Burada edep, edebin yöneldiği sonsuzluk yok. Burada edebiyatçılık oynanıyor. Pazar, edebiyatın pazarı olduğunda, olabildiğinde edebin pazar içinde bile olsa sonsuzu

bulabileceğini düşünüyorum. Pazar köprü olacaktır yalnızca. Oysa pazar edebiyata değil, edebiyatı kullanarak kendine çalışmaktadır. Edebiyatın kendini gerçekleştirmesine neden izin verilmiyor? Pazarla edebiyat neden çatışma halindeler? Pazar neden edebiyata karşı olsun ki? Pazarda edebiyata düşman olan ne var?

Pazarın edebiyatı kullanmasının ardında, edebiyat düşmanlığı yok. Edebiyat pazarının, pazarın edebiyatı haline gelmesinde pazarı kuşatan toplumsal yapı, bu yapı içinde yaşanan değerlerin etkisi var.

EDEBİYAT VE TOPLUM

Toplum, kendi kültürünü geliştirirken, doğanın karşısına çıkardığı yaşama zorluklarını, yönetim sorunlarını çözmeye, diğer toplumlarla ilişkilerini düzenlemeye çalışırken, edebiyatı da bu sorunlarla başedebilmek için bir "araç" olarak kullanmalı mı? Nedir yeri edebiyatın toplumların yaşamında? Kendilerini *ifade etme* aracı mıdır yalnızca? Belki genel bir soru içinde sormalıyız edebiyatın toplum içindeki yerini: Sanatın yeri ne olmalıdır toplumun yaşamında? Genel olarak sanat, özel olarak edebiyat neye yaramalıdır toplumda? Nasıl yaramalıdır?

Sanatı ve toplumu neden ayrı ayrı düşünürüz? Sanat ve onun içinde var olduğu toplum *aynı yaşamın* içinde. Sanat o toplumla, o toplumda yaşıyor. Peki, neden, bunları böyle ayrı ayrı düşünme eğilimine sahibiz? Toplumun yaşamı, sanatın yaşamından neden ayrı sayılıyor? Sanatı yaşamın içinde düşünmüyoruz; ne sanatın bir yaşam olduğu ne de yaşamın sanat olduğu aklımıza geliyor. Edebiyatın da kendine özgü bir yapısı, varlığı olduğu düşünülemiyor. Tartışma, "sanat sanat için midir, toplum için mi?" düzleminde sürüyor. Sanat toplumda, toplum da sanattadır. Sanat sanatlığını gerçekleştirir, sanat sanat olur; bu yazıdaki Heideggergil deyimle, sanat sanatlarsa toplumun yaşamında yer alır, *toplumu* anlatır, ortaya koyar, toplum da sanatı içinde taşır; sanatla toplum kendini anlatır.

Sanata, dolayısıyla edebiyata görev yüklemek, onu yönlendirmeye kalkmak, toplumu tümüyle öğretimiz, inanç düzenimiz çizgisinde yönetebileceğimiz sanısıyla gerçekleşiyor. Burada edebiyatın kendisine saygısızlık söz konusu. Edebiyatın kendini gerçekleştirmesine izin verilmiyor. Edebiyatın kendi varlığı, kendine özgü bir *ontik yapısı* olacağı göz önüne alınmıyor.

Toplumsal ilişkiler açısından, *bireylerdeki boşluk* bunun bir nedeni olabilir. Yaşadığımız çağda, dikkat çekici bir *benlik boşluğu* yaşanıyor. Bundan dolayı bireyler, bireyleyemiyor; kendilerini gerçekleştiremiyorlar. İçlerindeki boşluk, onları sürekli dışa yönelmeye, dışı denetlemeye

itiyor. Aklı, bu denetim araçlarından biri olarak kullanmak istiyor. Akla uygun karar alma süreçleriyle, bilimin ve teknolojinin yardımıyla bu boşluğunu doldurmak, boşluğun yarattığı eksikliği denetleyerek yok etmek istiyor. Toplumdaki benlikler, içlerindeki boşluktan dolayı, kendi dışındaki varlıkların, diğer benliklerin okşamalarını beklemeyi, bu okşamaların oluşumlarına izin vermeyi başaramıyorlar. Çağımız toplumlarında, bireyler içlerindeki boşluğu, "dışlarında ne bulurlarsa onunla", alışkanlıklarla, modalarla, toplumsal *sürüklenmelerin* esrikliğine kapılıp "pılı pırtı"yla, tüketim malzemelerinin hurdalığıyla kapamaya çalışıyor. *Benliği benliklenemiyor*! Benliği ortaya çalışıyor. Sürekli "dıştan desteğe", "dıştan dolduruşa" gerek duyuyor. Benlikler, ilişkilerde kendilerini gerçekleştiremedikleri için birbirlerine ve kendi kendilerine kuvvet uygulayarak kendilerini ve birbirlerini şekillendirmek istiyorlar. Oysa boşluğun dolması için benlik olarak içten doğan bir güçle kendi kendini ortaya koyması, *benliğin benliklemesi* gerekiyor. Birbirimizin gerçekleşmesine izin veren, saygı duyan bir toplumsal ilişkiler ağı içinde olmamız, bundan dolayı, bu gereklilik yerine getirilmediği için sağlanamıyor. *Benlik boşluğu* acımasız savaşların, sömürünün, zulmün, birarada yaşama zorluklarının kaynağı olmaya devam ediyor.

Benlik boşluğunun ayırdına varma, bir başka doluluktur. Boşluğun acısını duyma, boşluğun boşluk olarak ortaya çıkmasına çabalama *boşluğun boşluklamasını* yaşama (Heidegger'in "hiç hiçliyor" sözünü anlamsızlık örneği sayanların boşluklarını boşluklamadığını düşünüyorum!). İşte burada edebiyatın, genel anlamda sanatın kendini gösterebileceği, açabileceği bir toprak, bir bahçe var demektir. Benliklerindeki boşluğu sürekli dış denetimlerle kapamaya çalışanların çoğunlukta olduğu bir toplumda, ne kendilerinin ne öteki insanların "kendi olmasına" izin verilmediği için edebiyat kolay kolay edebiyatlayamıyor. Pazar, boşluk kapatmak amacıyla *pılı pırtı edebiyatıyla* dolduruyor tezgâhlarını. Toplum, edebiyatı, bireylerinin boşluklarını kapatacak araç gereç gibi görebiliyor. Bireyler kendi içlerindeki boşlukları fark ettiklerinde, boşluklarını birbirleriyle paylaşmaya çabalayabilirler. Edebiyat, kendisi olmaya çabalayan insanların oluşturduğu bir toplulukta, toplumda kendini gerçekleştirebilecek ortamı bulur. Edebiyatın edebiyatlamasını ideolojilerle, inanç sistemleriyle engellemek, edebiyattan beslenerek kendi boşluklarını doldurmaya çalışan insanlara büyük bir kötülük olur.

Benlik boşluklarının nedeni ne olabilir? Bu boşlukların sağlıksız doldurulmaya çabalanmasının ardında tarihsel, kültürel, siyasal, ruhsal etmenler olabilir. Boşluğun, boşluklanarak kapatılması, bilgeliğin, bilimin ortaya çıkmasına, boşlukla karşılaşmaya izin veren bir tutumla boşlukla-

mak: Buradan, edebiyatın edebiyatlamasıyla kesiştiğinde, edebiyat toplum içindeki yerini alacak, bireylerle buluşması gerçekleşecektir. Ancak, bireyin bireyleyebildiği bir toplum, toplumlayabilir ve ancak orada edebiyat edebiyatlığını gerçekleştirebilir. Boşluğunu görebilen, kendi içindeki ve dışındaki, kendisindeki, kendisiyle öteki insanların ilişkilerindeki, toplum düzeninde, siyasal-ekonomik düzendeki boşlukları kavrayıp, bu *içten başlayan*, bu içten gerçekleşmeyi sağlayabilen bireylerin, etkileştiği, konuştuğu, söyleştiği, tartıştığı, çatıştığı ama kendilerini oluşturmaya uğraştıkları bir toplumda açar edebiyat kendini. Edebiyat kendindeki toplumu açar. Yazarının zorlamadığı, dünya görüşünü sıkıştıra sıkıştıra giydirmediği bir edebiyat ürünü açar, yazarına rağmen. Yazara da, okura da fark etmedikleri yüzlerini göstererek. Edebiyat okurun ve yazarın ona verdiklerinden daima fazla olandır. O nedenle, ne yazar, ne okur, ne yayıncı, ne eleştirmen onu tümüyle ele geçirebilir. Ele geçirmeyi çalışanları da yazar edebiyat. Burada edebiyatı idealleştirip, tüm ilişkilerinden soyutladığımı söyleyenlerin saldırısıyla karşılaşacağımı biliyorum. Tümüyle tersini yaptığımı, edebiyatı önemli bir yanıyla gördüğümü düşünüyorum. Bunu, varlığı kendinden menkul "edebiyat" sözcüğünün boş bir edebiyatıyla yaptığımı, "edebiyatın edebiyatlaması" diye bir laf uydurup, yüzeysel bir Heidegger özentisiyle saçmaladığımı söyleyebilirsiniz. Elbette. Ben de kendime çok söylüyorum bunu. Bir yanım edebiyatın edebiyatlamasını anlayamayışımızın altında bu alışkanlıkla yürüttüğümüz tutumumuzun bulunduğunu söylüyor. Edebiyat, bu kafadan, bu tutumdan dolayı edebiyatlayamıyor kendini. Bir metâ oluyor. Eşya oluyor. Sahte değerlerin çıkmasına yataklık ediyor.

EDEBİYATIN DEĞERSİZ DEĞERLERE VERDİĞİ OMUZ

Benlik boşluğu, zamanı yaşamada sorunlar yaratıyor. Boş benlik, zamanı durdurmak, ele geçirmek, akışını kesip, onu bütünlüğünden koparmak istiyor. Farkındalığını yaşayamayan boş benlik, zamanı üç boyutuyla, geçmiş, şimdi, gelecek birlikteliğiyle; ânı, geçmişle derin bağları içinde, gelecek beklentisiyle yaşantılamıyor. Bir şeyin o şey olarak kendini göstermesi, bir şeyin, "bir şeylemesi", örneğin ağacın ağaçlaması, derenin derelemesi, kalemin kalemlemesi ancak *zaman içinde* bir oluşumla ortaya çıkar. Değişmeyen, önceden planlanmış bir "öz"ün kendini ortaya koyması değildir söz konusu olan. Örneğin, Ayşe'nin Ayşe'lemesi, bir Ayşe özünün, tohumunun kendini gerçekleştirilmesiyle sağlanmaz. Ayşe'nin Ayşe'lemesi, açık uçlu bir oluşumdur. Boşluğu içine düşmüş, düşmekte olan benlik, zamanı bu oluşumu gerçekleştirecek biçimde yaşamak yeri-

ne, kafasında tasarladığı, yarattığı, uydurduğu bir görüntüye, imgeye göre yaşar. Oluşumun kendiliğindenliğine izin vermeyen bir yaşamdır bu. Kendini planlar bu benlik, çevresini, ilişkilerini.... Planlananın gerçekleşmesi için sürekli olarak planın uygulama gerilimini duyması, tedirginlik içinde, hedefini kollayıp, gözetip, denetleyerek hayatını sürdürmesi gerekecektir. Bu gerginliğin, denetim kaygısının, gücü elde tutup, olup bitenleri yönlendirme gayretinin yürümesi, boş benliğin sarıldığı değerlerin işlerliği ile olanaklı olacaktır.

Edebiyat, oluşumunu yaşayamayan boş benlik için denetlenmesi gerekli bir etkinliktir. Ben denetlemesem, ben yönetmesem, ele geçirmesem, bir başkası bunu yapabilir diye düşünür. Her varlığın kendini gerçekleştirme hakkı olduğunu aklına getirmez.

Denetim, ele geçirme, gücü elde bulundurma gibi temel tasalarla yaşanan bir dünyada, güvensizlik, *boşluk arttırıcı kaygı*, yaşamın anlamını yitirmesi, yaşanan değerleri belirliyor. İnsanlar "değerleri" yaşayamıyor. Çıkara, zorlamaya, denetime, kurnazlığa dayalı bir anlayış, "değerlerin" değerini düşürüyor. Edep, sonsuzluk, güzellik, dil sevinci, dil saygısı giderek zayıfladığı için, edebiyat toplumda "yüksek değerler"in oluşumunu sağlayamıyor. Edebiyat, çağımızda, sonsuzluğunu ve edebini yitirmiş sıradan dünyanın meşrulaştırılmasına yarıyor. İnsanlar edebiyat okuyarak yaşadıkları dünya içinde kalıyorlar, bu dünyanın çirkinliklerini onaylıyorlar. "Dayanılmaz hafifliği" içindeki hayata edebiyat "evet" diyor. Edebiyat hayatın çirkinliklerine, değersiz değerlerine itiraz edemiyor. Ediyor gibi görünse de, bu itiraz, düzenin değersiz değerlerini yaşamasını sağlıyor yalnızca.

EDEBİYATIN KAPATTIĞI HAKİKAT

Eski Yunan'ın anladığı gibi anladığımızda, hakikat, bir örtünün, perdenin ortadan kalkmasıyla kendini gösterendir. Edebiyat edebiyatladığında, kendini açmış, ortaya koymuş, göz önüne sermiş oluyor: Kendini, kendisindeki insanı, kendisindeki toplumu, değerleri ortaya koyuyor. *Hakikat, açıyor kendini edebiyatla*. Edebiyatın hakikat açması, ona önceden planlayarak, zorlayarak koyduğumuzu görmek değildir! "Bir roman yazayım da kahramanlarıma şunları şunları söyleteyim, şunları şunları eleştireyim" düşüncesi, salt bu düşünceyle yazılmış roman, edebiyatın uzağındadır. Romana belli bir planla başlayabilirsiniz bir ölçüde; ama roman romanlıyorsa, kahramanlar alır başını gider, olaylar romancının belki de şaşkın bakışları içinde olup biter. Yerli yersiz karışırsınız olaylara; roman, romanlamaz olur. Aynı durum şiir için de, edebiyatın diğer türleri için de

söz konusudur. Karışırsanız, şiir şiirlemez ve yaşadığımız kötü şiir olur. Manzume olur. Hakikatin edebiyatta kendini göstermesi, edebiyatın edebiyatçıya rağmen alıp başını gitmesiyle gerçekleşir. O kendi kendine işleyişin de farkına varmadığımızı görürüz: Romancı roman öncesi tasarlamadıklarını görür romanda, yazdığını romandan öğrenir. Şair şiirinden, öykücü öyküsünden, denemeci denemesinden. Hakikat, edebiyat sık boğaz edilmediğinde kendini gösterir edebiyatta. "Ben okura gerçekleri anlatacağım" savıyla, kafanızdaki gerçekler kadar edebiyat yapıtı oluşturmuşsanız orada edebiyat edebiyatlamamış, hakikat kendini açmamıştır. Hakikat ya da sizin hakikat sandığınız, edebiyattan önce zaten sizde vardı: Önceden planladığınızdan fazlası görünmüyorsa bitimde, o edebiyat yapıtında hakikat, kendini açma olanağı bulamamış demektir.

Günümüz edebiyatı, onu evcilleştirip, terbiye etmeye çabalayan, vitrinlere yerleştirip, bu durumdan kendine çıkar sağlamaya çalışan insanların elinde. Kimse edebiyatla, ortaya çıkabilecek hakikatin farkında değil. Heidegger'in şiirde yakalamaya çalıştığı hakikatin, çağımız edebiyat düşünürlerince yeterince anlaşılmadığını düşünüyorum.

Edebiyatın İnanç Sistemleriyle Bağı

Dünya görüşümüz, dinsel, siyasal, kültürel, metafizik inançlarımızın oluşturduğu bütünlüğe inanç sistemi diyorum. İnanç sistemlerimizin yaşamımızı yönlendirdiği, aldığımız kararlarda, bu kararların sonucu ortaya çıkan eylemlerimizde etkili olduğu açık. Edebiyat, inançlarımızın oluşturduğu çerçevede gösteriyor kendini. İnançlarımızın *içinde*, *bağlamında* yaşıyoruz onu.

İnançlarımızı nasıl yaşadığımız, edebiyatı inançlarımızla yaşama biçimimizi etkiliyor. İnançlarımız, içimizdeki boşlukla, bu boşlukla girişti-ğimiz zamansal ilişki ile nitelik kazanıyor. Neye inandığımız değil, nasıl inandığımız; boşluk ve boşluk-zaman etmenleri bizi belirlemeye başlıyor. Boşluğumuz bizi, çevreye karşı demirden sağlam olmasına çalıştığımız inanç duvarları örmeye götürebilir. İnancımız bizi boşluğa çekebilir, boşluğa çektikçe çırpınıp inanç merdivenleriyle çıkmaya çalışabiliriz. İnanç merdivenlerine bakışımızdaki sorunlar, merdiven çıkışımızı, boşluğa düşmeye dönüştürebilir. Çıkmaya çalıştıkça batarız: İnanç duvarlarımızı katılaştırmaya çabaladıkça duvarlar yıkılır, perişan oluruz. Ya da güvenli bir inanç kalesi kurup, içinde pek de rahatsız olmadan yaşar gideriz. İnançlarımızla ilişkilerimiz, edebiyatı, inançlarımızın dokuduğu iç dünyamıza buyur etmemizdeki tutumumuzu belirler. İnançlarımızın güvenliği için kendimizi bir sığınağa kapatmışsak, bu sığınaktan, bir sığınağı yaşamanın

psikolojisiyle edebiyatı yaşarız. Belki yine bir sığınak, bir silah, bir kaçış, bir yüreklendirme kaynağı olarak.

İnanç sistemimizin dünyayı dönüştürme kaygıları varsa, edebiyat da bu kaygıların bir parçası olur: Bir savaş aracı. Dergi çıkarılacak ve edebiyat yoluyla inançlarımız, dünyayı dönüştürmek için savaşa gireceklerdir. Elbette bu nokta da edebiyat edebiyatlayabilir; kavga edebiyatın özgünlüğünü, özgüllüğünü (kendine özgülüğünü!) bozmayabilir; kavga sırasında, edebiyatın edebiyatlamasına izin verirsek. Yazar olarak, savaşçılar olarak, kavga erbâbı olarak, edebiyatın bu kavgada kendini gerçekleştirmesine izin verirsek (Mıncıklamadan, ellemeden, sokup sokuşturmadan, kesip biçmeden!). Edebiyat, işte o zaman, kavganın tanığı olan edebiyat olarak çıkar ortaya. "Bu kavgada böyle roman yazılır mı? Hiç yazdığın şiirin kavgayla ilgisi var mı" gibi sorularla baskı uygulamadan, edebiyatın boğazına halkalar bağlamadan, eli kolu prangalı tutsak bir karikatürüne "işte bizim kavga edebiyatımız" demeden. Edebiyat senin savaş sırasında söylediğin marş değildir, slogan da! Marşlar ve sloganlar *yönlendirmeye* yönelik kültürel ürünlerdir. Belki tek bir slogan gerekli edebiyata: "Lütfen edebiyatı rahat bırakınız!" Yanıt şu olabilir: Ben bırakayım da karşı taraf eline geçirsin değil mi? Bırakmam, edebiyat benim kavgamın, yazarlar benim kavgamın ("Bu yazar benim, bu kitabı ben basmalıyım, diğer yayınevinden önce" diyen; yazarlara da "şöyle şöyle bir roman yaz, bunlar şimdi peynir ekmek gibi satılıyor" sözleriyle yapıt ısmarlayan yayıncının da buna yakın bir tutumu yok mu?).

İnançlarını boşluklarının boşluklaması doğrultusunda, boşluğunun farkına varıp onun zaman içinde oluşumuna yön verebilecek bir *gönül açıklığına*, *gönül zenginliğine* ve *enginliğine* sahip insanların yaşadığı kültürlerde, edebiyat sıkıştırılamaz, zorlanamaz, tornadan geçirilemez. Kendine özgü oluşumuyla edebiyat ortaya çıkar; bize bizi, bize inançlarımızı, toplumumuzu, yüreğimizi, aklımızı anlatır.

AKIL, TEKNİK, KURNAZLIK KARŞISINDA EDEBİYAT

İçindeki boşluğun anlamını keşfetmeyi düşünmeden, boşluğun üstünü örtüp, onu görmezlikten gelerek, "dışarı dışarı" haykırışlarıyla dış dünyaya yönelerek, onu denetim altında tuttuğunda, içindeki boşluktan gelen anlayamadığı korku ve kaygılarından uzaklaşacağını sanan insanın edebiyatından söz ediyoruz. Aklına güveniyor bu *boşluk taşıyıcı benlik*: "Aklım bana teknikler bul! Beni mutlu et! Can sıkıntımdan kurtar! Beni rahatlat! İlaçlarla, bir makine gibi, öğrenebileceğim mutlu olma teknikleriyle: Meditasyon öğret! Soluklarımı denetlemeyi! Kendini denetlemeyi öğret ba-

na! Edebiyat sen de gel! Bana insanı, insanın duygularını, insan ilişkilerini, sevgiyi, nefreti, aşkı öğret!". Boşlukzedelerin edebiyata bakışlarında yatan: "Edebiyat beni boşluğumdan kurtar. Boşluğumu anlatarak değil, boşluğumu unutturarak! Bana avutucu hazlar sağla! Bu hazların sarhoşluğunda boşluğumu örteyim. Gözümün önünden silinsin boşluğum."

"Yazarım ben: Aklım benim çok yetenekli bir yazar olduğumu söylüyor. Öyle şeyler yazmalıyım ki, edebiyat tarihinde yeni olsun. Ne yapmalıyım bunun gerçekleşmesi için?" İşte bu soruyu soran *edebiyat mühendisi* yazar, edebiyat mühendisliği yapacaktır artık. Yazar olacak, yazar olmak için en uygun araçları, en akılcı biçimde kullanacaktır. Kafanı çalıştır yazar ol!

Şair mi olmak istiyorsun? Bak bakalım şiir ne âlemde? *Piyasa* nasıl? "Hüzün" mü iyi satılıyor? Divân Edebiyatı tarzıyla duygu yoklamaları mı? Acaba Heidegger'den, diğer metafizik erbâbından, edebiyat kuramcılarından, bizden tasavvuftan falan bir iki şeyi potaya atsak da yoğursak mı? Edebiyatın seni gidi *Frankestein*'ı seni! Açtığın atölyende, dünyaya Türk Edebiyatını, Türk kültürünü pazarlayan ürünler satıyorsun. Edebiyata boşlukzede ruhlarıyla bakanlara *edebiyat mühendisi*, *edebiyat cerrahı* gerek. Yazar da okur da buluveriyorlar birbirlerini. Kalıbını döktüğünüz ürünlerin satışıyla, sıkıştırılmış, canı çıkarılmış edebiyatımsılar. Almanların deyimiyle *ersatz*'lar, aslının yerine konmuş kötü kopyalar. Boşlukçu edebiyat! Alanın ve satanın memnun gözüktüğü bir edebiyat tezgâhı. Aklımızın, tekniğimizin, kurnazlığımızın tezgâhında.

Edebiyatın "bilimini" yapanlar, edebiyat eleştirisi üstüne çalışanlar da, denetleyen akıllarıyla kavramaya çabaladıkları edebiyatın içine düştüğü durumu desteklemeye uğraşıyorlar sanki. Yaptıkları incelemelerle, dilbilim destekli bilgisayar teknikleriyle geliştirdikleri çözümleme, anlama, yorumlama çabalarıyla, edebiyatın kendiliğindenliğini gerçekleştirebileceği toprağı, bahçeyi kurutuyorlar. Bilimsel bakış görüntüsüyle, edebiyatın içini, yaşamını, dilin güzelle olan bağlantısını, sonsuzu, edebi anlayamamış bu bilimci dostlarımız (bir zamanlar ben de aralarındaydım!) edebiyatın yeşereceği bahçelere ektikleri yapay gübrelerle toprağı yakıyorlar! Sakın yanlış anlaşılmasın "bilimsel" çalışmalara hiçbir itirazım yok. Bu çalışmalar, edebiyatın edebiyatlamasını desteklediği oranda anlamlıdır. Birçok akademisyenin, edebiyat beğenisi eksikliği taşıdığını görüyorum. Kendi tekniklerini uygulayabilecekleri popüler yapıtlar seçip onlar üzerinde "akademik" çalışma yapıyorlar! Önemli olan edebiyat yapıtı, edebiyatın edebiyatlaması değil de, onların kendilerine inceleme olanağı verecek "kurban" yapıtlardır. Edebiyatı kullanıyorlar. Edebiyat bahçesinin çiçek açmasına, yeşermesine izin verecek, edebiyatın kendini gerçekleş-

tirmesine yol açacak bir ortamın yaratılması kaygısı galiba çok az akademisyende var. Akademisyen memur çünkü. Onun işi var. İşini yapacak. İşi, edebiyat incelemelerini kalıplamak, düzenlemek. Peki ne adına? Terfi ve maaş için mi? Unvan için mi? Edebiyatın kendisi ne oluyor ellerinde? Yatırdıkları teşrih masasında nelere ama nelere dönüşüyor edebiyat? Revâ mı? Edebiyatı bu hallere düşürmeye ne hakkımız var arkadaşlar? (Muzip bir akademisyen arkadaşım, bu yazıyı okuyunca bana şöyle seslendi: "Edebiyata bir şey olduğu yok! Edebiyata bu zulmü revâ gören sensin. Kendin uydurma bir sorun yaratıyor, bu sorundan dolayı kahroluyorsun. Tipik bir entelektüel mazoşizmi!").

EDEBİYATIN SONU MU?

Mıncıklıya mıncıklıya edebiyatı bu dünyadan kaçırıyor muyuz yoksa? Edebiyat bizi terk mi etti? Etti edecek gibi mi duruyor yoksa? Hırslanan insanların hırsla sanata, hırsla bilime, hırsla teknolojiye, felsefeye yürüyenlerin dünyasında, *boşluk özürlü* benlikle, edebiyatı duyup ona yetişmeye çalışan binlerce, milyonlarca insan var. Okuyup yazarak ruhlarını doyurmanın ardına düşmüşler. Çok satan kitapların, afişlerde, reklamlarda görülen yüzleriyle yazarları, edebiyat panayırlarında mallarını satıyorlar. "Hiç şiir okumadın mı hayatında? öldün öyleyse!" "Roman oku hadi, öykü oku, deneme oku, anı, mektup, gezi notları, günlük, edebiyat eleştirisi oku! Oku be, güzel okur, oku da öğren hayatı! Öğren de insan ol! Sana açtığım kapılardan geç, bak kitaplarımda neler sunuyorum sana!" Okur, kışkırtılıyor. Okuma seferberliği başlatmalı! Okusunlar, öğrensinler, gelişsinler. Otobüste, metroda, iş yerinde; çay, kahve, yemek molalarında oku! Okuyan dünya ne güzel bir dünyadır!

Yaz, yazar kardeşim! Dilinin, kültürünün, yaşayışının hakkını vererek! Şaşırtıcı, ürkütücü şeyler yaz! Karanlık bulmacalar söyle! Okuyan feleğini şaşırsın. Yazarsın sen, endersin, eşin menendin yok! Haydi insanlar edebiyata! Haydin edebiyata! Kurtuluş ordadır. Selâh!

Herkes edebiyata koşsun. Ne savaş kalsın, ne açlık, ne zulüm! Herkes şiir okusun, öykü, roman! Kurtuluşun edebiyatta olduğunu bilmiyorlar. Edebiyat ihtiyaçlarının farkında değiller! Her insanın edebiyat ihtiyacı var oysa. Bu ihtiyacı giderecek yazarlar, yayıncılar ve onların oluşturduğu pazar var. Bu pazardan haydin edebiyata!

Peki, edebiyata gideceğiz de, edebiyat nerede?

Osmanlı ve Cumhuriyet Edebiyatı



XVI. yüzyılın şairlerinden Hayâlî.

OSMANLI ŞİİRİNE GENEL BİR BAKIŞ DENEMESİ

Mehmet Kalpaklı*

A. OSMANLI ŞİİRİNİN OLUŞUMU

I. SELÇUKLULAR DEVRİNDE ANADOLU'DA EDEBİYAT

Türk boylarının, 1071'deki Malazgirt galibiyetinden önce başlayan ve zaferin verdiği coşkuyla hızlanan, doğudan batıya göçleriyle, Anadolu'da Türk dili ve özellikle, bu coğrafyaya yerleşen en büyük boyun lehçesi olan Oğuzca yaygınlık kazanmaya başladı. Bugün, elimizde bu göçlerle Anadolu'ya gelen Türklerin yazılı edebiyatları olduğuna dair herhangi bir belge yoktur. Ancak, Gazneliler devrinde Oğuz şiirinin varlığını bilmekteyiz, dolayısıyla, Oğuzların bu göçlerle kendi edebiyat geleneklerini de Anadolu'ya taşıdıklarını düşünebiliriz.

Selçuklular'ın Anadolu'daki hâkimiyetiyle Arapça ve özellikle Farsça, bilim ve kültür dilleri olarak önem kazandı. Bu dönemde, Anadolu'da yerleşik şehir hayatında ana dil Farsça idi ve Fars kültürü egemen kültür hâline gelmişti. Merkezlerde kurulan medreselerle kentlerde kültür çevreleri oluştu. Bunun yanında Moğol baskısı yüzünden doğudan göç eden topluluklarla, bilhassa Horasan'dan gelen şeyh ve dervişler ve bunların kurdukları tekkeler civarında da mistik birer kültür atmosferi oluşmaktay-

* Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı, Bilkent Üniversitesi, Tarih Bölümü.

dı. Aynı Moğol baskısı sebebiyle kitleler hâlinde Anadolu'ya akan Türkmen aşiretleri daha çok kırsal kesimlere, Anadolu'nun batısına ve Bizans sınırına doğru yayılmışlardı. Dönemin kültür dillerini (Arapça ve Farsça) bilmeyen ve Sünni İslâm'ın kurallarını tam olarak uygulamayan bu göçebe Türkler'le, şehir hayatına alışmış ve İran kültürünü benimsemiş kentli Selçuklu Türkleri birbirleriyle pek de iyi geçinemiyorlardı. Eğitimden yoksun bu göçebe boyların yazılı edebiyatlarının varlığı konusunda da kesin bir bilgi yoktur. Öte yandan, Türk dilinin ikinci plana itildiği, bilim ve kültür eserlerinin ya Arapça ya da Farsça olarak üretildiği Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçukluları devrelerinde az da olsa Türkçe edebî eser kaleme alınmıştır. Tarihi kayıtlardan varlıklarını öğrendiğimiz bu eserlerin pek çoğu günümüze ulaşamamıştır.[1] Selçuklular devresinde Türkçe olarak kaleme alınan eserlerin çoğu Arapça ve Farsça'dan tercüme idi ve genellikle dinî, ahlâkî nitelikteydi.[2]

II. BEYLİKLER DÖNEMİNDE ANADOLU'DA EDEBİYAT

Anadolu'nun batısına ve Bizans sınırlarına kadar ilerleyen ve Selçuklular'ın uç kuvvetlerini oluşturan Türk aşiretleri, merkezî otoritenin zayıflamasıyla kendi adlarına bağımsız beylikler kurmaya başladılar. Osmanlı Devleti'nin kurulup güçlenmesine kadar sürecek olan bu döneminin en kuvvetlilerinden Karamanoğulları Beyliği'nden Karamanoğlu Mehmed Beğ, Konya'yı ele geçirdikten sonra, 15 Mayıs 1277'de çıkardığı bir fermanda: "Şimden girü hiç kimesne kapuda vü dîvânda ve mecâlis ü seyrânda Türkî dilinden gayrı dil söylemeye" diyerek Anadolu'da Türk dilinin hâkimiyetini ilân etmek istemiştir. Ancak, Karamanoğlu Mehmed Beğ'in Konya'dan çekilmesiyle yazılı devlet dili tekrar Farsça'ya döndü ve bu girişim sonuçsuz kaldı. Anadolu'da hüküm süren Türk beyleri, Selçuklu Devleti'nin siyasi otoritesinin yerini almak amacıyla askerî alanda olduğu kadar kültür ve sanat alanında da uğraş vermişlerdir. Beyler, hükümet merkezlerini aynı zamanda kültürün de merkezi yapmak için gayret etmekteydiler. Düzenli eğitimden yoksun, dolayısıyla Arap ve Acem

---

[1] Bunlar arasında, Şeyyad İsa'nın Hz. Ali'nin Salsal adlı bir devle savaşını anlatan (nazım-nesir karışık) *Salsalnâme*'sini, yazarı bilinmeyen *Şeyh San'an Hikâyesi*'ni, *Battalnâme* ve 11. yüzyılda Anadolu'da Bizans'a karşı fetihler yapan Danişmend Gazi'nin fetih menkıbelerini anlatan destanî bir eser olan Dânişmendnâme'yi sayabiliriz.

[2] Bunlar arasında en önemlisi, Nâsırüddin bin Ahmed bin Muhammed tarafından Arapça ve Farsça yazılmış çeşitli vaaz kitaplarından bir derleme niteliği taşıyan ve 12. yüzyıl sonu ile 13. yüzyıl başlarında Anadolu'da yazıldığı tahmin edilen *Behcetü'l-hadâik fî mev'izeti'l-halâyık* adlı eserdir. Ali isimli bir şairin 630 (1233) tarihinde kaleme aldığı Kıssa-i Yusuf, Kudûrî el-Bağdâdî'nin Hanefi mezhebinin görüşlerini anlattığı *el-Muhtasar* adlı Arapça eserin Türkçe çevirisi olan *Kudûrî* Tercemesi, Farsça'dan çevrilen ve miras dağıtımıyla ilgili bilgiler veren *Feraiz Kitabı* ve *Kitab-ı Gunya* bu dönemde Türkçe olarak kaleme alınmış eserlerdendir.

kültürüne yabancı bu Türk beyleri kendi dillerinde eser verilmesini özendiriyor ve daha önce Arapça ve Farsça yazılmış bazı eserlerin Türkçe'ye tercüme edilmelerini istiyorlardı. Böylece, Anadolu'da Selçuklular döneminin aksine Türkçe, bir kültür dili olarak işlenmeye başladı ve telif ve tercüme birçok eser kaleme alındı. Bu dönemde Kur'an tercümeleri, peygamber kıssaları, evliya menkıbeleri, nasihatnâmeler ve tıbba ait tercüme ve telif çeşitli kitaplar, edebiyat alanında da dinî-destanî manzum ve mensur eserler, tasavvufî ve lirik mesnevîler, dîvanlar gibi birçok eser meydana getirilmiştir.[3] Bu devrede kaleme alınan eserler arasında tercümelerin ve özellikle de İslâm dini ile ilgili yapıtların çokluğu dikkat çekicidir. Bunun sebebi, büyük göçlerle Anadolu'ya gelen Türk gruplara Müslümanlığın öğretilmesi çabasıdır.[4]

III. KURULUŞTAN YILDIRIM BAYEZİD DEVRİNE KADAR ANADOLU'DA EDEBİYAT

13. yüzyılda ortaya çıkan siyasî belirsizlik ve Moğol istilalarının yarattığı problemler, Anadolu'da tasavvufî akımların güçlenmesine sebep oldu.[5] Doğudan gelen Yesevî ve Hayderî dervişleri Ahmed Yesevî'nin Türkçe şiirlerini Anadolu'ya getiriyorlardı. Bu derviş ve şeyhler daha çok kişiye hitap edebilmek, çevrelerini genişletebilmek için halkın diline, Türkçe'ye başvuruyorlardı. Mevlâna'yı hariç tutarsak, oğlu Sultan Veled'in Türkçe manzumeleri, Ahmed Fakih'in tasavvufî mesnevisi *Çarhname* bu amaçla kaleme alınmış eserlerdendir. Yunus Emre, İslâm dinini ve onun getirdiği insanî sevgisini halkın konuştuğu yalın Türkçe ile anlatıyordu. Yunus'un söyledikleri âdeta Kur'an'ın şiirsel yorumlarıdır. Diğer gezici âşık ve dervişlerin şiirleri de az çok Yunus'un dili ve üslubuna yakındı. Osmanlı'nın kuruluş devresinde, eski Oğuzlar'ın Ozan adını verdikleri gezici halk şair/çalgıcılarının, halk arasında dolaşarak eski Oğuz destanlarını (Dede Korkud hikâyeleri gibi) ve edebî geleneklerinden taşıdıkları Türkü, Türkmani, Koşma gibi nazım şekilleriyle halk edebiyatını canlı tuttuklarını da söyleyebiliriz.

Anadolu'da beyler adına yazılmış onlarca eser günümüze kadar gelmiştir. Bu eserlerden pek çoğunun hangi bey'e kim tarafından sunulduğunu bilmekteyiz. Ancak, Osmanlı hanedanından adına eser yazılan ilk kişi,

---

[3] Bkz: Fuat Köprülü, "Anadolu'da Türk Dili ve Edebiyatının Tekamülüne Umumi Bir Bakış," *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul 1980, s. 331-401; Mustafa Özkan, *Türk Dilinin Gelişme Alanları ve Eski Anadolu Türkçesi*, İstanbul 1995.

[4] Beylikler döneminde kaleme alınan eserlerin listesi için bkz: İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu, Karakoyunlu Devletleri*, Ankara 1988.

[5] Bkz: Köprülü, *Age.*

Gelibolu fatihi Süleyman Paşa'dır. Ankaralı Mustafa bin Mahmud, *Sûretü'l-Mülk* tefsirini Süleyman Paşa için kaleme almıştır. Osmanlı Devleti' nin kurucusu Osman Gazi'nin okuma-yazma bilmediğini Aşıkpaşazâde ve Neşri tarihlerindeki bir anekdottan öğreniyoruz.[6] Oğlu Orhan Gazi'nin adına, İznik'te kurulan ilk Osmanlı medresesi ise Osmanlı'da bilimin temellerin atıldığı bir merkez olmuştur. Ancak, Yıldırım Bayezid dönemine kadar Osmanlılar'da ortaya konan edebiyat eserleri konusunda bilgi sahibi değiliz. Yaşadığı asrın en büyük edebiyat tarihçisi, eleştirmeni ve tarih yazıcısı Gelibolulu Alî (ölm. 1600) *Künhü'l-Ahbâr* adlı ünlü tarihinin şairler tezkiresi kısmında:

> Hafî olmaya ki Osmân Hân ve Orhân Hân ve Sultân Murâd Hân zamânlarında şu'arâdan kimse çıktığı ma'lûm degüldür. Hatta, sâde nazma kâdir ba'zı varsagı söyleyenlerin çıktığı bile pek şöhret bulmamışdur. Zîrâ ol zamânda Anadolu ülkesinde yerleşenlerin çoğunluğu Türk ve Tatar gazileri idügi ma'lûm ve diğer Anadolu halkı ise kâfir evladından olan bir bölük anlayışsız idükleri bilinmekle içlerinde şiirden anlayanlar dahi yoktu. Nazma isteklileri de devrin edebiyatından anlamazlardı. Ana binâ'en şâ'ir nâmına bir ferd yog idi. Tâ Bâyezîd Hân zamânına gelince ve Timur Hân'la ba'zı şu'arâ-yı Acem ve Nevâyî lisânının zarifleri Anadolu'ya gelinceye kadar, mahlas sahibi kimse var idügi ma'lûm degüldi. Ammâ bular (Yıldırım Bâyezid) zamânında ba'zı kimesne peydâ oldı.[7]

diyerek, biraz abartıyla da olsa, Osmanlı edebiyatı tarihçilerinden aşağı yukarı günümüze kadar aktarılarak gelen genel bir yargıyı ifade etmektedir. Alî, şairler tezkiresinde Osman ve Orhan dönemlerinde yaşamış hiçbir şair ve yazarın adını anmazken, Yıldırım Bayezid döneminde yaşamış 2; Süleyman Şah döneminde 3; Çelebi Mehmed döneminde: 6, II. Murad döneminde: 14 ve Fatih Sultan Mehmed döneminde yaşamış; 32 şair ve yazara yer verir.

Alî'nin çağdaşı bir diğer tezkire yazarı Beyânî (ölm. 1598) de, tezkiresine yazdığı girişte (metni sadeleştirerek):

---

[6] Bkz. Aşıkpaşazade, *Tevarih-i Al-i Osman*, haz. N. Atsız, İsanbul 1947, s. 95-96; Neşri, *Kitab-i Cihannüma*, I, haz. F. R. Unat ve M. A. Köymen, Ankara 1987, s. 83. Buna göre, Derviş Turgud, Şeyh Edebali'nin Osman'ın soyuyla ilgili rüyasını yorumladığında Osman Gazi'den bir armağan ister. Osman'ın verdiği armağanı bir kâğıda yazmasını diler, Osman Gazi de "ben yazu yazmak bilmezem" der ve sözüne senet olarak kılıcını ve maşrapasını verir.

[7] (Metnin bir kaç yerini sadeleştirdim. MK.) *Künhü'l-Ahbar'ın Tezkire Kısmı*, haz. Mustafa İsen, Ankara 1994, s. 101.

> Osmanlı sultanlarının ilk zamanlarında ilim ve irfana fazla itibar edilmemiş olduğundan şairler ve şiir alanında üstün değillerdi ve yazdıkları kayda değer nitelikler taşımayan, basit, sade örneklerdi. Bu yüzden onları eserime almadım. Ancak İstanbul fatihi Sultan Mehemmed Han hazretlerinin kendisi ve vezirleri irfan sahibi idiler. Şerefli zamanlarında âlimler, fazilet ve belâgat sahibi kişilerle şairler itibar gördüler.[8]

diyerek, Osmanlı'da gerçek edebî ve kültürel atmosferin Fatih devrinde, onun ve vezirlerinin saraylarında oluşan çevrede geliştiğini anlatır. Bu abartılı ifadelere rağmen, günümüze ulaşan edebî eserlerin ışığında Osmanlı'da edebî hayatın asıl geliştiği devre olarak Yıldırım Bayezid dönemini gösterebiliriz.

IV. YILDIRIM BAYEZİD'DEN FATİH DEVRİNE ANADOLU'DA EDEBİYAT

Yıldırım Bayezid'in 1402'de Timur'a yenilmesiyle Osmanlı Devleti'nde ortaya çıkan kargaşa, Anadolu'daki edebî ve kültürel faaliyeti yavaşlatmadı. Karamanoğulları ve Candaroğulları sahalarında ve Osmanlı topraklarında edebî hayat devam etti. Orhan zamanında kurulan ilk Osmanlı medresesi ile başlayıp Yıldırım Bayezid devrinde oluşumunu tamamlayan saray hayatı, Osmanlı'yı ve sarayını bir edebî merkez hâline getirdi. İşte bu sebeple, Yıldırım Bayezid devrinden itibaren Anadolu'da Türkçe yazılan edebî eserlerin sayısı birdenbire artmıştır. Ancak, bu eserler her ne kadar Batı Anadolu Türkçesi ile kaleme alınmış olsalar da edebî türler, konular ve içerik hep Fars kültürüne ve edebiyatına aitti. Türkler geleneklerinden gelen millî vezinlerini (hece) bırakıp aruz ile şiirler yazmaya başladılar. İran ve İslâm kültürünün etkisiyle Arap ve Fars dilinin kelimeleri hızla Türkçe'ye girmeye başladı. Prof. MehmeT Çavuşoğlu, bu dönemde Anadolu'da eser veren şair ve yazarları, çok isabetli bir şekilde üç gruba ayırır:[9]

I- Kendi misyonlarını halka tanıtmak ve görüşlerini yaymak isteyen şeyhler ve kültürlü dervişler,

II- Dînî ve destânî hikâyeleri ve çoğunlukla İran ve Arap kaynaklı aşk hikâyelerini sözlü ve yazılı olarak halka aktaran kıssahanlar, meddahlar,

---

[8] Beyani, *Tezkiretü'ş-Şuara*, haz. İbrahim Kutluk, Ankara 1997, s. 5-6.

[9] Mehmet Çavuşoğlu, "Fatih Sultan Mehmed Devrine Kadar Osmanlı-Türk Edebi Mahsullerinde Muhtevanın Tekamülü," *Kubbealtı Akademi Mecmuası*, yıl: 11, sayı: 2, İstanbul, Nisan 1982, s. 31-43.

III- Türkçe'den başka dil bilmeyen Türkmen beylerine ve devrin ileri gelenlerine Arapça ve Farsça eserleri, oldukça basit bir Türkçe ile tercüme eden veya telif eser veren şair ve bilginler.

Aslında bunlara, Gelibolulu Alî'nin *Künhü'l-Ahbâr*'ında anlattığı bir hikâyeye dayanarak, bir grup daha ekleyebiliriz: Bunlar elinde sazı ile ilden ile gezen ozanlardır. Gelibolulu Alî'deki hikâyeye göre, Yıldırım Bayezid devrinin ünlü şairi, *Hüsrev ü Şîrîn* ve *Harnâme* adlı eserleriyle meşhur Germiyanlı Şeyhî'nin şiirler sunup câizeler aldığı Germiyan Beyi'nin huzuruna bir ozan gelir ve:

Benüm devletlü sultânum
Akîbâtun hayîr olsun
Yidügün bal ile kaymak
Yürüdügün çayır olsun

güftesini çalıp okur. Şeyhî'nin söylediği şiirlerden bir şey anlamayan Bey: "Henüz bir hoşça söz işitdüm, fehvâ (içerik) ve edâsını (üslubunu) pesend itdüm (beğendim). Bizüm Şeyhî hiç bilmezin ne söyler, medhimüz itmek diler ammâ gûyâ bizi zemm eyler (kötüler)" demiş. Alî ekliyor: "Derdmend Şeyhî işitdügi gibi gamından helâk olmış."[10]

Anadolu'daki bu edebî canlılık Çelebi Mehmed zamanında da devam etti. Çelebi Mehmed'in etrafında, onun himâye ettiği birçok şair ve yazar bulunmaktaydı.[11] II. Murad devri (1421-1451) Anadolu'da edebiyat ve bilim açısından önceki devrelere göre çok daha ileri bir dönem olmuştur. Bu dönemde özellikle Arap ülkelerinden, Türkistan'dan ve Kırım'dan birçok bilim adamı Anadolu'ya gelerek buradaki bilim ve kültür hayatına canlılık kazandırdılar.[12] II. Murad şairleri ve bilginleri himâye eden onlara telif ve tercüme eserler sipariş eden bir patron'du. Onun dil bilincine de sahip olduğunu, Mercümek Ahmed'e *Kâbusnâme*'yi anlaşılır bir dille yeniden tercüme ettirmesinden anlayabiliriz.[13]

---

[10] *Künhü'l-Ahbar'ın Tezkire Kısmı*, haz. Mustafa İsen, Ankara 1994, s. 112-113. Günümüze kadar okunan Türkçe'nin anıtsal eserlerinden Süleyman Çelebi'ni *Mevlid*'i (*Vesîletü'n-necât*) Yıldırım'ın oğlu Emir Süleyman'ın himayesinde kaleme alınmıştır. Ahmedî ve Ahmed-i Dâî yine ondan ilgi görmüşlerdir. Ahmedî'nin *İskendernâme*, *Cemşîd ü Hurşîd* ile *Tervîhü'l-ervâh*'ı ve Ahmed-i Dâî'nin *Çengnâme* ile *Terceme-i Tefsîr-i Ebü'l-Leys es-Semerkandî*'si, Mehmed'in *Işknâme*'si Emir Süleyman adına kaleme alınmış eserlerdendir.

[11] Hızır bin Yakub'un tasavvufu anlatan eseri *Cevâhirü'l-meânî*, Yazıcı Salih'in *Şemsiyye*'si, Abdülvâsi Çelebi'nin *Halilnâmesi* ve tıpla ilgili olup Abdülvehhâb adlı bir yazar tarafından derlenen *Kitâb-ı Müntahab* onun devrinde kaleme alınan eserlerden sadece bir kaçıdır.

[12] Halil İnalcık, "Murad II," *İslâm Ansiklopedisi*, VIII, 1960, s. 598-615.

[13] II. Murad devrinde yazılan eserler arasında: Devletoğlu Yusuf'un 828 (1425)'de bitirip takdim ettiği fıkıh konularını içeren eseri *Kitâbü'l-beyân* ile *Vikaye Tercemesi*'ni, Hatiboğlu' nun 829 (1426)'da yine II.Murad'a takdim ettiği yüz hadis ve yüz hikâyeden meydana gelen Ferah-

V. FATİH DEVRİNDE ANADOLU'DA EDEBİYAT

Fatih devrinde, Osmanlı Devleti'nin gelişmesine paralel olarak Türk dili ve edebiyatı Anadolu'da büyük bir gelişme kaydetti. Siyasî birliğin kurulması gibi artık Anadolu'da bir yazı birliği kurulmuştu. Türkçe bir devlet hattâ imparatorluk dili olmaktaydı. Ancak, medrese ve saray çevresinde oluşan bu aydın dili, Arapça ve Farsça'dan çok fazla unsurlar taşıyor ve gittikçe eski yalınlığını kaybediyordu. Oysa, Fatih'in kanunnâmelerinde, bazı fermanlarında oldukça duru, halk diline yakın bir Türkçe kullanıldığını biliyoruz. Ama, Türk şair ve yazarlarının hayranlık duyduğu İran kültürüne ve edebiyatına ait ürünlerin tercümesi, Türk şairlerin İranlılar gibi şiir yazma çabaları yüzünden Türkçe gittikçe saflığını yitirdi. Türkler kendi dillerini bir kültür dili olarak yetersiz buluyorlardı. [14]

---

name'sini, Şeyh Elvân-ı Şîrâzî'nin 829 (1426)'da Farsça'dan tercüme ettiği *Gülşen-i Râz* mesnevisini, Abdî'nin *Câmasbnâme*'sini, Şeyhî'nin *Hüsrev ü Şîrîn* mesnevisi ile *Harnâme*'sini, Cemâlî'nin 850 (1446)'da bitirdiği Hâcû-yı Kirmânî'nin *Hümây u Hümâyûn* adlı Farsça eserinin tercümesi niteliğinde olan ve yaklaşık 5000 beyitten oluşan ve beşerî aşk konulu *Gülşen-i Uşşâk*'ını, Gelibolulu Zaîfî Muhammed'in Sultan II. Murad'ın savaşlarıyla ilgili eseri *Gazavât-ı Sultân Murâd Hân*'ını, Yazıcıoğlu Mehmed'in 853 (1449)'da telif ettiği İslâm diniyle ilgili ve 9000 beyitten fazla hacmi olan Muhammediye'sini ve Ömer bin Mezîd'in 840 (1437)'de derlediği ve içinde 84 şairin isminin geçtiği *Mecmuatü'n-nezair*'ini sayabiliriz.

[14] Örneğin Mesud bin Ahmed, 751 (1350)'de kaleme aldığı *Süheyl ü Nevbahar* mesnevisinin son kısmında Türkçe edebi bir metin yazmanın zorluğundan ve özellikle aruz söz konusu olduğunda Türkçe'nin şiir ve edebiyat dili olarak yetersizliğinden yakınıyordu: (Mesud bin Ahmed, *Süheyl ü Nev-bahar*, haz. Cem Dilçin, Ankara 1991, s. 573-574.)

Bu arada özrüm hemîn neng durur
Bu Türkün dili gen degül teng durur

Bu kim sâf ola ol Türk dili ola
Kolaysar bigidür getürmek dile

Dahi dil ile söz karılursa uz
Virür çâşnî nitekim aşa tuz

Arabça veyâ pârsî ola lafz
Ki nazm olıcak Türkîye gele lafz

Geh aslınca kalur gâh kalamaz
Zarûret olup vezn anı alamaz

Delim dürlü tagyîr tebdîl olur
Bu Türkün dili bir aceb dil olur

"Şimdi özrüm duyduğum utançtandır. Bu Türk dili geniş ve uygun değil gayet dar ve elverişsizdir. Yani, yalın Türk diliyle olsun demek kolaydır. Dil ile söz iyi ve uygun bir şekilde ve ahengle karılırsa yemeğe tuzun tad vermesi gibi olur. Arapça ve Farsça olan söz Türkçe'ye hem de manzum olarak aktarılırsa, bazan aslına uygun olarak kalır bazan da kalmaz (anlam) değişir. Vezin yüzünden birçok anlamlar dışarda kalır. Pek çok bozulma ve değişme olur, işte o zaman, Türkçe tuhaf bir dil hâline gelir (doğallığını yitirir)."

Bu durum, ilerleyen yıllarda, halkın dilinden apayrı bir şiir ve kültür dili oluşmasına sebep olmuştur. Fatih devrinde doğudaki edebiyat ve kültür merkezleri yavaş yavaş etkilerini kaybediyorlar, ve Anadolu dışındaki bu merkezlerden bilim adamları ve şairler kültürün yeni merkezi olan Anadolu'ya ve özellikle İstanbul'a göç ediyorlardı. Devrin şairleri, Osmanlı ülkesine gelen Acem şairlerinin el üstünde tutulmalarından rahatsızlık duyuyorlardı.[15]

Fatih, hiçbir Osmanlı hükümdarının yapmadığı kadar kültür ve bilim adamlarını koruyor, devletinin merkezini doğu kültürünün de merkezi yapmaya gayret ediyordu. Tezkire sahibi Sehî Beg bu durumu: "Arab'dan ve Acem'den ehl-i ma'rifet adına olan kimesneleri buldurup getürdüp fevka'l-had riâyet itdürdi" diye anlatır.[16] Fatih devrinde Anadolu dışından, Hâmidî, Kâşifî, Kabûlî, Meâlî, Vâhidî gibi şair ve yazarlar, Ali Kuşçu gibi bilginler ve Ahmed Kutbeddin-i Acemî, Muhammed Şükrullah-ı Şirvânî gibi tabipler İstanbul'a geldiler. Padişahın vezirleri, özellikle de Mahmud Paşa sanatın ve bilimin hâmîsi idi. Hem Fatih (Avnî mahlasıyla) hem de Mahmud Paşa (Adnî mahlasıyla) şiirler yazıyorlardı. İstanbul saraylarında ve devletin ileri gelenlerinin konaklarında oluşan bu kültür merkezlerinin yanında, Anadolu'da, başta eski başkentler Bursa ve Edirne olmak üzere, Manisa, Kastamonu, Amasya ve Karaman gibi şehzâdelerin vali olarak gönderildiği şehirlerde de kültür hayatı oldukça ilerlemişti. Devletin ileri gelenlerinin ve hele bizzat padişahın şiirler söylediği bu kültür atmosferi içinde Osmanlı şiirinin ilk büyük temsilcileri yetişti. Bunlar arasında Ahmed Paşa, hem siyasî konumu hem de şiirlerinin gücü ile ön plana çıkmıştır. Daha sonraki devirlerin edebiyat araştırmacıları ve

---

[15] Tokatlı bir şair olan Leâlî, Acem ülkesinden gelenlerin Osmanlı'da mevkiler elde ettiklerini görünce, kendisini İranlı bir şair olarak tanıttı ve istediği mevkii elde etti. Ancak sonradan durum anlaşılınca makamı elinden alınıp maaşı kesilmiştir. Leâlî, bu durumu anlattığı şiirinde şöyle der (Mustafa İsen, *Ötelerden Bir Ses*, Ankara 1997, s. 90).

Eger âdemde mârifetse murâd
Ne fazîlet verirmiş ana bilâd

Rûmda kellelenmesin mi Acem
Oldı bu izzet ileçün ekrem

Acemin her biri ki Rûma gelür
Ya vezâret ya sancak uma gelür

Devrin bir başka şairi, Priştineli Mesîhî de bu durum için şu beyti söylemiştir: (*A.g.e.* sf. 89)

Mesîhî gökden insen sana yer yok
Yürü var gel ya Arabdan ya Acemden

[16] Sehi, *Hişt Behişt*, haz. Günay Kut, Harvard Üniversitesi 1978, s. 97.

tezkirecileri tarafından Acem taklitçiliği ile eleştirilen ve "Acemden aldığı mânâlara Türkçe elbise giydirmiştir"[17] denilen Ahmed Paşa, mânâlarının İran şiirinden alınmış olmasına ve Türkçe'yi aruza uygulayışındaki acemiliğine rağmen, Anadolu Dîvan şairlerinin ilk büyük ismi olarak kabul edilir.[18]

Bütün tezkirelerin üzerinde fikir birliği ettikleri bir hüküm, Necati Beg'in Osmanlı/Türk şiirine getirdiği yeniliklerle bir ilk olmasıdır. Necati, halkın dilini ve deyimleri, atasözlerini kısaca Türk halkına ait dil unsurlarını şiire sokarak yeni bir tarz yaratmıştır. Tezkirecilerin "tarz-ı Necati" dediği bu büyük yenilik, daha sonraki dîvan şairleri tarafından da takip edildi. Necati, bulduğu, bize has yeni mazmunlar ve anlamlarla ve Türkçeye getirdiği bu yeni üslupla, Osmanlı şiirini Acem taklidinden kurtarmıştır. Fatih devri başlarında İran şairlerini taklit eden Osmanlı şairleri, Fatih devrinin sonlarında kendilerini İran şairlerinden üstün görmekteydiler. Fatih devrinin sonlarında ve II. Bayezid devrinin başlarında verilen eserlerle, Türkçe bir kültür dili olarak gelişimini tamamlamıştır. II. Bayezid devrine gelindiğinde Anadolu ve Rumeli artık şairler kaynağı, başkent İstanbul da Doğu'nun kültür ve bilim merkezi hâline gelmişti.[19]

Osmanlı şiiri, Batı etkisinin görüldüğü Tanzimat devrine kadar Anadolu'da ve Rumeli'de varlığını yaygın bir biçimde sürdürdü. Bu, Osmanlı şiirinin yüzünü Şinâsî ile Batı'ya çevirmesine kadar devam etmiştir. 15. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın ortalarına kadar aşağı yukarı dört yüz yıl süren bu edebî gelenek, kendi içinde pek çok merhaleler geçirmiştir. "Leyla ve Mecnun efsanesinden bıktık, yeni aşklar bulalım" diyen Nâbî'den, bütün Doğu edebiyatını etkileyen Hind üslubu gibi büyük edebiyat akımlarına kadar, Osmanlı şiiri bazan bireysel, bazan da dönemin şairlerinin katıldığı toplu davranışlarla yaşamını sürdürdü.[20]

Şinâsî'ye gelindiğinde ise Osmanlı şiiri bambaşka bir yöne doğru gitmeye başladı. Onun kasideleri biçim açısıdan klasik Osmanlı kasidelerine benzemekle birlikte muhteva açısından tamamen Batılı idi. Şinâsî'nin

---

[17] Latifî, *Tezkiretü'ş-Şuara*, haz. Rıdvan Canım, Ankara 2000, s. 156.

[18] Fatih devrinde yaşamış yüzlerce şair arasında özellikle, Melîhî, Mehdî, Molla Lutfî, Ulvî, Hayâtî, Sâfî, Safâyî, Sarıca Kemal, Enverî, Eşrefoğlu Rûmî, Mihrî Hâtun ve nihayet Necati Beg'in isimlerini anmak gerekir.

[19] Balıkesirli bir çizmeci olan şair Zâtî'nin II. Bayezid döneminde İstanbul'a gelişini ve Osmanlı başkentinde bir şair olarak nasıl yaşadığını birinci ağızdan anlattığı metin, Osmanlı'da şiirin ve şairlerin durumu ile ilgili çok önemli bilgiler içermektedir. Bkz. Mehmet Kalpaklı, "Kendi Dilinden Zâtî'nin Şairlik Macerası," *Divan Şiiri Üzerine Metinler*, İstanbul 1999, s.6-8.

[20] Türki-i basit ve Nedim'in getirdiği yenilik ve mahallileştirme akımları, hece ile şiir söylemek gibi pek çok girişimden bahsedebiliriz.

kasidelerinin içerik açısından çoğu zaman gazete makalelerinden farkı yoktu. Onu Namık Kemal ve dönemin diğer şairleri de izlemiştir. [21]

B. OSMANLI ŞİİRİNİN NİTELİĞİ ÜZERİNE

André Gide, "Oscar Wilde'a Dair Hatıralar"ında şöyle bir olay anlatıyor.

Bir süre görüşemeyen Wilde ve Gide tekrar bir araya geldiklerinde O. Wilde sorar: "Dün ne yaptınız?" Gide bir gün önce yaptıklarını hiçbir şey değiştirmeden anlatmaya başlar. Bunun üzerine Wilde, sözünü keserek der ki:

> Peki, o halde bunları ne diye tekrarlamalı? Pekala görüyorsunuz, bunların saran hiçbir yanı yok. Biliniz ki iki dünya vardır: Bahsedilmeden var olan dünya; buna hakiki âlem derler, çünkü onu görmek için konuşmaya lüzum yoktur. Diğeri de sanatın âlemi, bahsedilmesi icap eden bu âlemdir, zîrâ bahsedilmezse var olamaz.[22]

İşte Osmanlı şiirinin kapsadığı âlem de hakiki âlemden farklı ancak kelimelerle, mısralarla, beyitlerle var olan "hayâlî bir âlem"dir. Dolayısıyla gerçek değil "yalan"dır. Osmanlı şiirini de büyük ölçüde etkilemiş olan Farsça'nın büyük şairi Nizâmî bir şiirinde: "Şiir fenninde şunu unutma, en güzel olanı en yalan olanıdır," diyerek,[23] eski şiir kuramcılarının çok kullandıkları "ekzebehu ahsenehu" (yani: "en güzel olanı en yalan olanıdır") sözüne gönderme yapıyor. Fuzûlî'nin "Aldanma ki şâir sözü elbette yalandır" dizesinde de dile getirdiği bu görüş, şairlerin yarattığı kurmaca (yalan) âlemi imler. Osmanlı şiirini eleştirmek için Tanzimat döneminden beri kullanılagelen "gerçek hayattan kopuk olduğu" sorununu da bu çerçevede ele almak lâzımdır. Hiçbir edebî yaratı, içinde üretildiği toplumdan, hayattan "kopuk" olamaz.

Amerikalı Türkolog Walter G. Andrews, 1985 yılında yayımladığı (kitap yakın geçmişte Türkçe'ye de çevrildi[24]) *Şiirin Sesi Toplumun Şarkısı* başlıklı, Osmanlı şiiri üzerine çalışmaların yönünü değiştirecek güçteki yetkin eserinde, Dîvan şiirinin hitap ettiği kitlenin sanılanın aksine sınırlı

---

[21] Tunca Kortantamer, "Namık Kemal'in Şiirlerinde Eski Edebiyat Zemini ve Yeni Muhteva," *Eski Türk Edebiyatı: Makaleler*, Ankara 1993, s. 245-272.

[22] André Gide, "Oscar Wilde'a Dair Hatıralar", (çev: Burhan Toprak) *Varlık*, 46, 1 Haziran 1935, s. 338.

[23] *Der-şi'r me-pîç der-fen-û*
Çün ekzeb-ı ûst ashen-i û
Nizami, *Divan*, Dürc, CD-Rom: Tahran 1999.

[24] Walter G. Andrews, *Şiirin Sesi, Toplumun Şarkısı*, İletişim, İstanbul 2000.

ve elit bir kitle olamayacağını, edebî eserin, onu çeşitli seviyelerde algılayabilen, birkaç çeşit okuyucu kesimi olduğu tezini ileri sürmüştür.

> ...Bir edebiyat eserinin takdir görmesi için, eksiksiz olarak, hatta çok büyük ölçüde anlaşılması gerekir diye kesin bir kural yoktur. Genellikle, eserin yaratıcısıyla aşağı yukarı aynı arka plana sahip ve eserin sunduğu şeyi en üst seviyede anlayacak bir birincil okur kesimi olur. Ama eserin, ayrıca, bir dizi ikincil okurlar kesimi olacaktır, bu okurlar gerçi ince noktaların bazılarını veya birçoğunu kaçıracaktır, yine de eserle tatmin edici bağlantı sahaları bulacak ve onu kendi düzeylerinde takdir edeceklerdir.[25]

On altıncı asır şair ve yazarlarından Lami'î Çelebi'nin genel olarak edebiyat hakkındaki görüşlerini ve şiir poetikasını ortaya koyduğu kuramsal bir yazı olarak okunabilecek, Dîvan'ının Önsöz'ünde (Dîbâce) Şeyh Süllemî'nin *Hakāyıku't-Tefsir* adlı eserinde İmam Cafer'den yaptığı alıntıyı zikreder ki, bir "metnin" hitap edebileceği zümreleri göstermesi bakımından çok önemlidir:

> Kur'an dört ifade özelliği üzerindedir: Bunlar, ibare, işaret, letayif ve hakayık'tır. Bunlardan ibare halk için, işaret aydınlar için, letayif evliya için, hakayık peygamberler içindir.[26]

İşte, Osmanlı şiiri de Osmanlı toplumunun çeşitli katmanları tarafından ve farklı mânâ katmanlarında anlaşılmış, zevk alınmış, hattâ üretilmiştir.

Çağdaş Türk şiirinin büyük ustalarından Behçet Necatigil'in mecaz konusundaki hassasiyeti bilinmektedir. Ona göre "güncel ve gündelik yaşantılarımız ancak mecaz potasında sonraki zamanlar için dayanıklılık kazanır. Şiir zamana, mecazla meydan okur."[27] Divan şiiri geleneğinde şairler, eşyalara, olaylara mecaz yoluyla yeni anlamlar kazandırdıklarından, şiirin âlemini de yaşadıkları dünyadan hayâl'in dünyasına taşıdıklarından, şiirin yaptığı göndermelerin günlük hayatta karşılıklarını bulmak pek de kolay değildir.

Osmanlı şiiri söz konusu olduğunda hemen her zaman tekrar edilen "mazmun estetiği", aslında şiir geleneği içinde yıllarca işlenenen motiflerin değişmez hâle gelerek, herkesçe kabul edilir anlamlar taşımasıdır.

---

[25] Walter G. Andrews, *Age.*, s. 216.

[26] Harun Tolasa, "Klasik Edebiyatımızda Divan Önsöz (Dibace)leri; Lami'î Divanı Önsözü ve (buna gore) Divan Şiiri Sanat Görüşü," *Osmanlı Divan Şiiri Üzerine Metinler*, haz. Mehmet Kalpaklı, İstanbul 1999, s. 238.

[27] Behçet Necatigil'in *Milliyet Sanat Dergisi*, 6, 3 Kasım 1972, s. 11'de: "En Beğendikleri" köşesine verdiği yanıttan.

Bülbül her zaman güle âşıktır. Gül sevgilidir. Mekânları gül bahçesidir. Maalesef, hiçbir zaman kavuşamazlar. İşte, bir beyit içinde geçen "gül-bülbül-gülbahçesi" kelimelerinin çağrıştırdığı anlam, mazmundur. Şiir dinleyicisi ya da okuru, bu anlamın güzel bir biçimde sunuluşundan aldığı şiirsel zevk yanında, Osmanlı şiirinin en temel unsurlarından biri olan müzikalitesinden de haz duyabilir. Bazan sadece anlam, bazan da söyleyiş, çok zaman da her ikisi birden ön plandadır. Büyük bir müzik gücüne sahip olan aruz vezni, şiiri, meclislerde yüksek sesle okunmaya da uygun hâle getirir.

Osmanlı şiirinin en küçük birimi mısra'dır. Tek bir dize'dir. İki mısra'ın arka arkaya söylenmesinden oluşan nazım birimine beyit denir. Mısra' ve beyit tek başlarına da nazım şekli olarak kabul edilirler. Osmanlılar'ın en çok ilgi gösterdikleri nazım şekli ortalama beş beyitten oluşan gazel'dir. Dîvan şairi bir gazel söylerken üzerinde durduğu en önemli nokta iyi bir "beytü'l-gazel" (gazelin [en güzel] beyiti) söyleyebilmektir. Gazelin diğer beyitleri âdeta o güzel beyitin etrafında teşrifat için bulunurlar. Dîvan şiirini için "mısra' edebiyatı" ve "beyit edebiyatı" denmesinin sebebi budur. Aşağı yukarı 5-7 kelimeden oluşan mısra' ile 10-15 kelimeden oluşan beyitle, geleneğin bahşettiği çağrışım (tedâyî) imkânlarını kullanarak bir hikâyeyi, bir olayı, bir mazmunu anlatmak mümkündür. Yani, Divan şiirinde mısra' ve beyit yalnızca bir bütünün parçası olarak algılanmaz. Onlar kendi başlarına da anlam taşırlar. Bu yüzden şairlerin, âdeta beyitlerin estetiğini kurmaya çalıştığını, beyit estetiğine şiirin bütününü kapsayacak bir estetik yaklaşımdan daha çok önem verdiklerini görürüz.[28]

16. asırda Bursa'da yaşamış ve orada ipek satıcılığı yapıp, bu sebeple mahlas olarak Harîrî'yi (ipekçi) seçen bir şairin, devrinin tezkirelerinde yer almasını şairlik yeteneğine veya başka bir sebebe değil söylemiş olduğu tek bir beyite bağlı olduğunu söylersem, sanırım Osmanlı şiir geleneğinde beyit'in önemi daha iyi kavranmış olacak. Devrinin edebiyat eleştirmeni Âşık Çelebi onun için "şairler arasında okunacak ve ipe asılacak şiiri yoktur, amma bu beyti ki nâdir beyitlerdendir" diyor.[29] Beyit şu:

Ey murâdım aksine devr eyleyen kec-rev felek
Şimdi neylersin ki gönlüm nâ-murâd olmak diler

Ey istediğimin aksine dönen ters gidişli felek, şimdi neylersin ki gönlüm nâ-murâd olmayı (arzusuna kavuşmamayı) diliyor.

[28] Tabii, tek bir konuyu işleyen, beyitleri arasında kesin anlam ilgileri bulunan gazelleri (yek-âheng gazel) bu değerlendirmenin dışında tutuyoruz.
[29] Âşık Çelebi, *Meşairüş-Şuara*, Aşir Ef. 268, yk. 121a.

Osmanlı şiirinde şekil, yani nazım türleri, konular, duygular, kişiler hep gelenek tarafından belirlenmiş hususlardır. Divan şairi bunların dışına çıkamaz. Öte yandan, yıllarca, asırlarca tekrarlanan bu malzemeden yeni bir yapı, orijinal bir söyleyiş, hiç kullanılmamış bir anlam yaratmak zorundadır. Necatigil'in "Açık" şiirinde söylediği gibi "... oysa gelir hep biri / Kurar yeni barınak kullanıp aynı taşları"[30] yıllar yılı kullanılmış aynı taşları kullanarak yeni bir barınak (beyit "ev" ve mısra' "kapının kanadı" demektir) kuracaktır. Eski taşlardan yeni bir barınak, eski kelimelerden, mazmunlardan yeni bir anlam, yeni bir şiir kurmak. Divan şiiri geleneğinin devamlılığını sağlayan en önemli etkenlerden biri nazire yazmaktır. Yani, bir şiirin model alınarak aynı vezin ve kafiye ile (hattâ pek çok zaman birkaç kelimeyi de değiştirmeksizin) yeni bir şiir yazmak. Önceki yapının taşlarını ve kalıplarını kullanarak yeni bir bina kurmaktır. Görüldüğü gibi Divan şairi, geleneğin içinde eskinin malzemelerini kullanmakla, edebiyatın alanını (bir anlamda) daraltmaktadır. Şair olmanın şartlarının başında önceki üstadların şiirlerini okumak, ezberlemek ve onlar gibi şiir söylemek için denemeler yapmak geliyordu. Eskilerin "tabiat-ı şi'riyye" (şiir tabiatı) dedikleri karakteri, ruhu edinmek için şair adayı, binlerce şiir okumak, yüzlercesini ezberlemek ve bu yolla "meleke edinmek" zorundaydı. İşte, Dîvan şairinin geleneğin içinden ve onun çizdiği hatların hiç dışına çıkmadan anlamlar yaratması bu yolla oluyordu. Hayâl ve anlam şiirin esasıydı, söz ise sadece o anlamı süsleyen, o hayâli ortaya koyan bir malzeme. İçinde yaşadığımız dünya ve ona ait unsurlar "teşbih" (benzetme) ve "hüsn-i ta'lil" (iyi bir nedene dayandırma) sanatları ile başka bir boyuttaki edebiyat dünyasının unsurları oluveriyordu. Osmanlı şiiri, asırlarca geleneğin bu unsurlarını hiç değiştirmeden devam ettirdi.

C. SONUÇ YERİNE: DÜNÜN ŞİİRİNE BUGÜNDEN BAKMAK

21. yüzyılın başında, Osmanlı şiirini kavrayışımız, günümüzün zevkleri, günümüzün poetikaları ve günümüzün değeryargıları iledir. Oysa bu davranışımızla, Osmanlı şiirini tarih içindeki çağrışımlarından, bağlarından ve anlamlarından soyutlamış oluruz.

Ahmet Hamdi Tanpınar, 1938'de kaleme aldığı bir yazısında:

> Eski şiirimizi, onu söyleyenlerin gözüyle görenler aramızdan gittikçe azalıyor. Buna mukabil –geniş bir ruh ve zevk değişikliği zaviyesinden– ona büsbütün başka bir gözle bakanlar ve bu suretle sevenler gittikçe artmakta. Buna taaccüp edilemez. Çünkü bu an'anenin öteden

[30] Behçet Necatigil, *Bütün Eserleri: Şiirler (1948-1972)*, İstanbul 1994, s. 104.

> beri gelen zinciri adeta gözümüzün önünde denecek kadar yakın bir zamanda kırıldı.[31]

diyerek, Cumhuriyet'e geçişteki yaşadığımız büyük kültürel kopuşu ifade ediyordu.

Bu kopuşun yaratıcısı olan yeni rejim, tıpkı, yanıp yıkılmakta olan Osmanlı'nın küllerinden doğan ulus-devletlerin, kendi yeni-varlıklarını Osmanlı'ya karşıt olmakla belirledikleri gibi, Cumhuriyet Türkiyesi'nin "öteki"si olan Osmanlı'nın kültürünü ve edebiyatını, yok olan Osmanlı hanedanının bir simgesi olarak algılamıştır.[32] Osmanlı'nın tarih sahnesinden kaybolmasıyla kurulan yeni Türkiye'nin resmî ideolojisine hâkim olan Oryantalist görüş bu "öteki" kavramı üzerine temellenmiştir.

Osmanlı şiirinin tarihi üzerine 6 ciltlik büyük bir eser yazmış olan Oryantalist Gibb ile Cumhuriyet aydını ve modern Türkolojinin kurucusu Fuat Köprülü'yü Osmanlı şiirine karşı aldıkları duruşla buluştukları ortak nokta, Deleuze ve Guattari'den ödünç alacağımız terimle bir "yersiz-yurtsuzlaştırma" (deterritorialization) idi.

Tanzimat dönemi ve arkasından gelen modernleşme devrinde geleneksel Osmanlı şiiri modernleşmeye karşıt olanı simgeliyordu. Cumhuriyet döneminin başında milli edebiyat ve sonraları Garip hareketi yine dîvan şiirine getirdikleri eleştirilerle var oldular. Her iki akım da geleneksel şiiri reddettiler. İkinci Yeni'nin de gelenek ve divan şiiriyle bağını dikkatlice gözden geçirmek lazımdır. Bu şiir, Osmanlı şiirini reddeden Birinci Yeni şiirine bir tepki olarak ortaya çıkınca, Osmanlı'ya biraz olumlu bakıyormuş gibi göründü. İkinci Yeni şiirinin Divan şiiriyle hemen hemen hiçbir bağının olmadığını Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı* adlı kitabında[33] bütün açıklığıyla ortaya koymuştur.

Behçet Necatigil'le başlayan, Osmanlı şiir geleneğinden ilham alarak şiir yazma, geleneğin yeniden üretimi, "geçmişe atıflarla ilerleyen şiir" günümüzde pek çok şair tarafından denenmekte. Şairlerin bir çoğu da bu konuda başarılı olmuştur. Ancak, Divan geleneğine yapılan göndermelerin, modern tarzda döşenmiş bir odanın bir köşesine Osmanlı'dan kalma bir şamdanı koymaktan öteye gitmesi, bu göndermelerin şiirde karşılığının, bir şiirsel çevre'sinin de bulunması gerekmektedir. Böylece, bir projenin parçası olarak geleneksizleştirilen günümüz şiiri de, geçmişin ve onun büyük bir edebiyat geleneğinin imkânlarına kavuşmuş olacaktır.

---

[31] Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mücevherlerin Sırrı* (Derlenmemiş Yazılar, Anket ve Ropörtajlar), İstanbul 2002, s. 50

[32] Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları*, İstanbul 1998, s. 29.

[33] Asım Bezirci, *İkinci Yeni Olayı*, İstanbul 1986.

MODERNLEŞME VE TÜRK MODERNLEŞMESİNİN İLK DÖNEMİNDE İNANÇ KRİZLERİNİN EDEBİYATA YANSIMASI

M. Orhan Okay

Modernleşmenin tarihi gibi Türk modernleşmesinin takvim başlangıcı da kaygan bir zemin üzerindedir. Modernleşmenin ne olduğu üzerinde tam bir uzlaşma olmadığından böyle bir sürecin başlangıcı da belirli değildir. Her şeyden önce Batı dünyasının modernleşmesi ile Doğu milletlerinin modernleşmesi farklı anlamlar taşır.

Modernleşmek, çağımızın sloganlarındandır. Her slogan gibi tarifi ve sınırları belirlenmezse kavramlığını kaybeder ve mânâsı kaypaklaşır. Modernleşmenin farklı tarifleri olmakla beraber, bu yazıda Türk modernleşmesinden, 19. yüzyılın ortalarından itibaren Osmanlı'nın değişen, başkalaşan hayatıyla kaybettikleri ve kazandıkları kastedilmiştir. Bunun başka bir adı Batılılaşmaktır. Ancak burada, muhtemel itirazlarla konunun dağılmaması Batı ve Doğu kavramlarının kapsamına girecek elemanların da zikredilmesine ihtiyaç vardır.

Temel olarak Batı'nm, öncelikle ve özellikle Birinci Dünya Savaşı sonuna kadar sadece Avrupa mânâsına geldiği, bu tarihlerden sonra da Avrupa ile beraber Amerika'nın da hesaba katıldığı malûmdur. Fakat Türk modernleşmesinin ilk yüzyılında bahis konusu olan Batı, hemen sadece Avrupa'dan ibarettir. Bazı istisnalar göz ardı edildiği takdirde Avrupa ırk, din, dil ve kültür bakımından aynı veya birbirine yakın kaynaklara sahip milletler topluluğunun teşkil ettiği bir coğrafyadır. Bu yüzden birtakım millî özelliklerin bertaraf edilmesiyle ortak bir Avrupa medeniyetinden, dolayısıyla bir Batı medeniyetinden bahsetmek yanlış değildir. Bu medeniyet iki esas kaynaktan beslenmiştir. Biri Greko-Latin dairesidir ki, Batı sanat ve kültürünün kaynağıdır. Diğeri ise dünya görüşünün, felsefesinin ve ahlâk anlayışının kaynağı olan Hıristiyanlık'tır.

Buna mukabil Doğu'yu tek bir medeniyet dairesi içinde düşünmek o kadar kolay olmuyor. Coğrafya olarak ve bir bütün hâlinde Asya kıtası Doğu kavramı içinde kabul edilebilir. Ancak bir ad altında toplama gayretiyle bu kıta insanlarının bazı özellikleri dikkate alınarak ortak bir medeniyetten bahsedilmesi pek isabetli olmamaktadır. Çok farklı din, dil ve ırk ayrılıkları bir Asya veya Doğu medeniyeti kavramını benimsemeyi engellemektedir. Bu yüzden Türkleri de Asyaî özellikler taşıyan bir kavim olarak görmek isabetli veya yeterli değildir. Buna karşılık Türkler gibi bazı Asya milletlerini de içine alan bir İslâm medeniyetinden bahsedilebilir. Bu takdirde de bu medeniyetin yayıldığı coğrafya olarak sınırlarını Afrika kıtasının büyük bir kısmına, özellikle Akdeniz Afrika'sına kadar genişletmek gerekmektedir.

Görüldüğü gibi medeniyetler bahis konusu olduğunda Doğu açık bir bütünlük göstermemektedir. Batı medeniyetinin ise sınırları ve muhtevası daha belirlidir. Bununla beraber Batı medeniyetinin zikrettiğimiz iki esas kaynağının bir açıdan Doğu'yla ilişkisi de bir başka vâkıadır. Grek mucizesi denilen Yunan medeniyetinin ilk kaynakları Mısır'a ve daha geri asırlara doğru Sümerler'e kadar uzanarak Doğu dünyasına bağlanır. Gelişme alanı Avrupa olan Hıristiyanlık ise, bütün büyük semavî dinler gibi Orta Doğu'da zuhur etmiştir. Fakat Batı medeniyetinin bu kaynaklara bağlılığı onun, özellikle Rönesans denilen büyük fikir, felsefe, sanat ve kültür hamlesiyle kendine has medeniyeti kurduğu gerçeğini ortadan kaldıramaz. Hattâ Rönesans'ın, gücünü bazı yönleriyle Doğu'dan almış olması da bu sonucu değiştirmez. Yalnız Batı medeniyetinin olağanüstü gelişmesinde, bu erken uyanışın yanı sıra daha başka ve özellikle ekonomik faktörlerden de bahsedilmelidir. Batılıların, önce ticaret yollarıyla keşfettikleri, daha sonra sömürge hâline getirdikleri Asya, Afrika, hattâ Ameri-

ka ile Hint ve Pasifik denizlerindeki adaların zengin kaynaklarını ve kölelik yoluyla iş gücünü kendi ülkelerine taşıdıkları unutulmamalıdır.

19. yüzyılın ortalarına kadar Osmanlı'nın kendi kapalı sistemi içinde gelişmesini sürdüren bir toplum yapısı ve bu yapının yetiştirdiği yönetici ve bilim adamlarının yanı sıra düşünür ve sanatkârlar da vardı. Dış dünya ile, özellikle de Batı dünyası ile ilişkisi hemen yalnız savaşlar dolayısıyla askerî alana mahsus kalan bu toplumun Batı'yı tanıması şüphesiz bir anda ve malûm Tanzimat hadisesiyle başlamış değildir. Bu tarihten epey evvel ticaret yoluyla ve önce geçici daha sonra daimî elçiliklerle belli bir sınıfın sınırlı da olsa Batı hakkında bazı gözlemleri olduğu bilinmektedir. Ancak Osmanlı'da askerî alandan başlayarak çeşitli kayıpların, buna mukabil Batı'nın bazı alanlarda üstünlüğünün Padişah iradesiyle kabul edildiğinin resmî belgesi olan Tanzimat ve onu takip eden Islahat fermanlarıyla Batı yani Avrupa, ulaşılması gerekli bir medeniyetin kutup yıldızı olmuştur. Burada *Tanzimat* ve *Islahat* kavramlarının bile bir yenileşmenin, modernleşmenin habercisi, sembolü olduğu dikkatlerden kaçmamalıdır. Arapça asıllı bu sözlerin tekil şekilleri olan *tanzim* ve *ıslah* kelimeleri Osmanlı vokabülerinde mevcut olduğu hâlde çoğul şekilleriyle ve özel bir terim olarak kullanılışı muhtemelen bu tarihlerden sonra başlamış olmalıdır. Öyle tahmin edilebilir ki her iki kelime de, bütün yüzyıldaki felsefî, siyasî ve sosyolojik pek çok kavramlar gibi Fransızca'dan, *réformes* karşılığı olarak âdeta tercüme yoluyla icat veya ithal edilmiştir.

Tanzimat'ın ilân yılı olan 1839'dan itibaren çeşitli alanlarda görülen tanzim ve ıslah hareketleri arasında dönemin literatüründe modernleşme veya benzeri bir terimle karşılaşılmamaktadır. Bunu hatırlatan ve yenileşme mânâsında kullanılan *tecdid* ve *cedid* kavramları daha yaygındır. Esasen bu kavramın karşılığı olan *modernisation* kelimesi de Fransızca'da bile yenidir ve Fransız İhtilâli'nden aşağı-yukarı bir asır sonra, 1878'den itibaren kullanılmaya başlamıştır (Bu yazıda kavram ve terimler konusunda sık sık Fransızca'ya başvuruşumuz Osmanlı'nın Batılılaşma döneminde her türlü ilişkinin, dolayısıyla ıslahatta örnek ülkenin hemen daima Fransa'dan ibaret olarak düşünülmesindendir). Tanzimat yıllarında bu kavramı karşılayan anahtar kelime *medeniyet* olmalıdır. Medeniyet fikriyle beraber medeniyet kelimesi de Osmanlı aydınının sık sık kullandığı sloganların başında gelir.

Burada da Tanzimat ve Islahat gibi *medeni*yet'in de tercüme bir kavram olduğunu belirtmekte fayda vardır. Her ne kadar Arapça'dan türetilmiş ise de kelimenin kökünden türetilmiş diğer kelimeler arasında *medeniyet*, o zamana kadar bilinmemekte ve kullanılmamaktadır. Bu kelime Fransızca'daki *civilisation* kavramının Osmanlıca'ya tercümesi olarak

düşünülmüş olmalıdır. Bu kelimenin Latince kökü olan *civilis*'in "şehirli" mânâsına geldiği dikkate alınarak Arapça'da "şehir" demek olan *medine*den *medenî* ve *medeniyet* kelimelerinin türetilmiş olduğunda şüphe yoktur.

1856 Islahat Fermanı'nda Batılı devletlerden bahsedilirken "Milel-i mütemeddine: Medenî milletler" tâbirinin kullanılması dikkate şayandır. Dönemin birçok yazarının ifadesinde de medenî milletler olarak sadece Avrupalıların akla gelmesi, buna mukabil bir İslâm ve Osmanlı medeniyetinin de olabileceğinin düşünülmemesi önemli bir noktadır. Bunlara göre bir tek medeniyet vardır, o da Avrupa medeniyetidir. Bu dönemin öncü yazarlarından Şinasi'nin, Tanzimat'ın siyasî lideri Sadrazam Mustafa Reşid Paşa hakkında "Sensin ol fahr-i cihan-ı medeniyyet: Medeniyet dünyasının övüncü sensin" ve "Acep midir medeniyyet resûlü dense sana: Sana medeniyet peygamberi dense tuhaf mıdır" mısraları bu tutumun en aşırı örneklerindendir.

Başlangıcı böyle olan Osmanlı modernleşmesi 1839'u takip eden yıllardan itibaren yönetim, askerlik, mâliye, adliye, eğitim gibi alanlarda arka arkaya birtakım reform hareketlerine yol açmıştır. Buna paralel olarak resim, musîkî, mimarî gibi güzel sanatlarda, fikir ve felsefe alanlarında ve bunların yansıdığı edebî eserlerde de değişme ve yenileşme alâmetleri belirmeye başlar. Hattâ denilebilir ki bu yüzyılın yenileşmekte olan düşünce hayatını, kendilerini ilmî çalışmalara, felsefeye ve fikir meselelerine adamış kişiler değil, daha çok edebiyatçılar yürütmüştür. Tanzimat dönemi şair ve yazarları Batı'dan gelen sosyal ve felsefî konulara ilgi duymuşlar, bunları fikir yazılarında olduğu kadar roman, hikâye, tiyatro ve şiirlerinde de kullanmışlardır. Ancak bu konuları belirli ve sistematik ekollere, doktrinlere bağlamak mümkün değildir. Devrin yazarlarının Batı düşünce akımlarıyla, pek de bilinçli olmayarak rastladıkları ve aktarabildikleri kadar ilgilendikleri anlaşılmaktadır. Tesadüfî ve eklektik bir yapı gösteren 19. yüzyıl Osmanlı fikir hayatında birtakım Batılı düşünürlerin izleri bulunabilirse de bunlarda Batı'nın sistematik düşünce akımları birebir ölçüde yoktur.

Modernleşmeyle beraber, bu ölçüler içinde olmak şartıyla, Batı fikir akımları dinî duygu ve düşünce alanında da tesirini göstermeye başlamıştır. Bazı felsefî fikirlerin, özellikle rasyonalist, pozitivist ve materyalist akımların, dağınık da olsa bir kısım Osmanlı gençleri üzerinde dinî akideleri sarsacak kadar etkili olduğu muhakkaktır. Özellikle Harbiye ve Tıbbiye gibi Avrupalı hocaların ders verdikleri ve Avrupa'da basılmış kitapların daha kolay girebildiği, okunabildiği yüksek okullarda, geleneksel bilgi ve düşüncelerle Batı kaynaklı fikirlerin karşı karşıya geldiği, bazı

gençlerin bilinçli veya bilinçsiz olarak bu yeni akımlardan etkilendiği bilinmektedir. Septisizm ve pesimizm gibi itikadı sarsıntıya uğratan akımların da bunda rol oynadığını düşündüren belirtiler vardır. Hatıra veya günlük geleneğinin yaygın olmaması, yayınların da ihtiyatlı hattâ sansürlü olması yüzünden konuyla ilgili bilgi yeterli değildir. Bu belirsizlik sebebiyle, ancak yazıların çekingen satırları arasında, dönem hakkında şu ihtiyatlı kanaatte bulunulabilir: Batı'nın sistematik değil, bir yığın hâlinde Türkiye'ye ulaşan felsefî bilgileri, fertte klasik daha doğrusu *nassî: dogmatik* bilgilerin sınırlarını aşarak, inançları birtakım psikolojik ve aklî denemelere zorlamış olmalıdır. Yani fert, inancını geleneksel bilginin dışında kendi aklının süzgecinden geçirmek, Descartes gibi reddedip yeniden bulmak, kendi iç dünyasında inancıyla hesaplaşmak istemiştir.

Dinî düşünce ve duyguda geleneksel olandan sapmaların ilki, Tanzimat'ın yirminci yıllarında (1859-1860), dönem edebiyatında birçok ilklere de imzasını koymuş olan Şinasi'de görülür. Ancak ondan da önce, Tanzimat devrine yetişmekle beraber edebiyatın yenileşme yıllarını göremeden ölen bir devlet adamının konumuzu ilgilendiren tek şiirinden de bahsetmek gerekir. Âkif Paşa'nın (ölümü 1845), zamanından günümüze kadar tenkitçilerin dikkatini çekmiş olan "Adem Kasidesi", dili ve bütün estetik sistemiyle hemen tamamen eskinin devam olmakla beraber, olağanüstü bir ihtirasla yokluğun ve bedbinliğin felsefesini yapmak gibi gelenekte örneği bulunmayan bir yola girmiş görünmektedir. Ondaki Cennet' in reddi belki tasavvuf geleneğiyle ortak bir düşünceye bağlanabilirse de buna mukabil mutasavvıfların özlediği *elest bezmi*'ne dönüşü, Tanrı'nın varlığında yok olmaya (fenâ fillâh), böylece ebediyete ulaşmaya (beka billâh) imkân vermeyen bir *adem: yokluk* özlemi İslâmî geleneğe oldukça yabancı hattâ aykırı bir ifadedir. Dört yıl kadar hâriciye nazırı (dışişleri bakanı) görevinde de bulunmuş olan ve geleneksel Osmanlı medrese eğitimi dışında Doğu ve Batı düşüncesini tanıdığına dair bilgimiz olmayan Âkif Paşa'nın bu manzumesi eğer bilmediğimiz bir yabancı düşüncesinin ürünü değilse, o sadece bu şiiriyle kendiliğinden bir çeşit Nirvana düşüncesi veya bir nihilist saplantı içinde demektir. Tanpınar bu şiirin Batılı ve modern bir poem mahiyetini kazandığını, ferdî meselelerin bir çeşit felsefî âzâba döndüğünü söyler. Onun, klasik edebiyatımızda örneği bulunmayacak seviyedeki karamsarlığı, şüpheleri ve cevapsız kalan sorularıyla, daha sonra benzer örnekleri görülecek olan Ziya Paşa'ya, Abdülhak Hâmid'e hattâ Mehmed Âkif'e tesir etmiş olacağı düşünülebilir.

Şinasi'ye gelince... Onda evvelâ gelenekten ayrılan, naslara ve *kitab*'a gerek kalmaksızın akıl yoluyla bilinen bir Tanrı inancı dikkati çeker:

Vahdet-i zâtına aklımca şehâdet lâzım
(Allah'ın birliğini aklımın kabul etmesi gerekir)

* * *

Kitâbsız görünür sun'-ı sâni-i ezelî
(Ezelî yaratıcının yaratması kitapsız fark edilir)

Daha da önemlisi bazı kasidelerinde, gelenekte Peygamber hakkında kullanılmış olan vasıfları Mustafa Reşid Paşa'yı övmek için sarfetmesidir. Yukarıda zikredilen "medeniyet resûlü" ve "fahr-i cihan" gibi sıfatların dışında

Vücud-ı mucizin eyler taassubu tahzir
(Mucize olan varlığın taassubu ürkütür)

* * *

Ahdini vakt-i saadet bilir ebna-yı zaman
(Bugünkü nesiller senin dönemini vakt-i saadet gibi kabul ederler)

* * *

Sadr-ı millette vücudun ulu bir mucizedir
(Senin varlığın milletin sinesinde büyük bir mucizedir)

* * *

Âyet-i beyyinedir âleme her bir sühanin
(Senin her sözün âleme apaçık bir âyettir)

mısralarında geçen resûl, mucize, fahr-i cihan, vakt-i saadet, âyet-i beyyine gibi ibarelerin, sözlük anlamlarıyla kullanılış alanı geniş gibi görünse de, hepsi dinî ıstılahtır ve çoğu Peygamber hakkında kullanılmıştır.

Tanzimat döneminin ilk edebiyatçıları arasında inanç bakımından en tedirgin ve rahatsız görüneni Ziya Paşa'dır. Şinasi, kendisini akla teslim ederek ve biraz da sathî seviyede kalarak iç mutluluğunu kurmuş gibidir. Ona göre dünya güzeldir ve Allah merhametlidir. Bu iyimser bakış, şiirlerinin çoğuna hâkimdir. Ziya Paşa ise dine bağlılığı ve İslâm'ın esaslarına inancıyla Şinasi ile karşılaştırıldığında şüphe götürmez bir mümindir. Ancak kötümser mizacı ve Batı dünyasını az-çok tanımış olmaktan doğan kıyasları ve hür düşünce telakkisi onda zaman zaman derinleşen bir iç çatışmayı doğurmuştur. O her şeyden önce Şinasi gibi akla ve muhakemeye itimat etmemektedir:

Kıl san'at-ı üstadı tahayyürle temaşa
Dem urma eğer ârif isen çün ü çerâdan
(Ustanın sanatını hayranlıkla seyret ama eğer irfanın varsa niçinini, nasılını sorma)

Kendi kendisine yaptığı bu tavsiyeye rağmen yine içinden gelen bir dürtmeyle birçok şeyini niçinini ve nasılını soracak ve bu sorularından dolayı da günah duygusundan kurtulamayacaktır. Şinasi'nin, aklın her şeyi idrâk edebileceği inancına karşı Ziya Paşa felsefesini "İdrâk-i meâli bu küçük akla gerekmez" (Yücelikleri algılamak bu küçük aklın işi değildir) kaziyesi üzerine kurar.

> *Kesb-i yakîne âdem için yoktur ihtimal*
> *Her itikad akla göre gaibânedir*
> (İnsan için mutlak doğruya ulaşma ihtimali yoktur. Akla vurulduğunda her inanç meçhul olan bir varlığadır)

mısraları bir çeşit septisizm veya agnostisizm ifadesidir. Şiirleri arasında özellikle fikir bütünlüğü taşıyan uzun bir poem olan *Terci-i Bend*'de ileri sürdükleri, onu geleneğin dışına çıkarır. İlk bakışta bu şiirde divan şairlerinin birçoğunda bulabileceğimiz düşüncelerin esası şu şekilde özetlenebilir: "Dünya kötü yahut yanlış yaratılmıştır. Felek insana mutlu bir gün göstermez. Talih hemen daima uygunsuzdur. Bununla beraber bu dünya bir imtihan alanıdır, geçicidir. Ebedî ve mutlu hayat bu dünya hayatından sonradır". Genel olarak divan şairinin de hayata bakışı böyledir, onun için de dünyaya hor bakar. Buraya kadar, inanç açısından değilse de edebiyat açısından geleneğin takipçisi olan Ziya Paşa devamla herşeyin iyilerin aleyhinde olduğuna, kötülerin daha mutlu yaşadığına örnekler gösterir ve adaletsiz bir dünyada yaşadığımızı söyler. Eski şair bütün bunların feleğin oyunu olduğunu belirtmekle yetinirdi. Ziya Paşa ise:

> *Bir fâilin meâsiridir cümle hadisat*
> *Ne iktizâ-yı çarh ne hükm-i zamânedir*
> (Bütün olanlar hep bir failin eserleridir; ne feleğin işi, ne de zamanın gereği)

diyerek yeryüzü kötülüklerini Tanrı'nın yarattığını ifade eder. O zaman peşpeşe Tanrı'ya sualler sorar. Galiba edebiyatımızda Tanrı'ya soru soran ilk şair Ziya Paşa'dır. Enbiyâ suresinin 23. âyeti "Lâ-yüs'elü ammâ yef'al" (Allah'a yaptıklarından soru sorulmaz) hükmünce gelenekte Allah'a soru sorulmamıştır. Gerçi bu ibareden "Allah yaptıklarından kimseye karşı sorumlu değildir" mânâsı da anlaşılabilirse de sonuçta her iki ifade birbirine pek de aykırı değildir. Nitekim Ziya Paşa'nın aşağıda örneklerini verdiğimiz mısralarında da sorunun bu her iki mânâsını düşünmeye bir engel yoktur:

Ya Rab nedir bu keşmekeş-i derd ü ihtiyaç?
(Yarabbi, bu dert ve ihtiyaç karışıklığı nedendir?)

* * *

Ya Rab nedir bu dehrde her merd-i zü-fünun
Olmuş belâ-yı akl ile ârâmdan masun?
(Yarabbi, şu dünyada neden her bilgili kişi akıl belâsı yüzünden rahatını kaybetmiştir?)

* * *

Ya Rab niçin bu arsada her şahs-ı ârifin
Mikdar-ı fazlına göre derdi olur füzun?
(Yarabbi, neden şu dünyada her irfan sahibi kişinin derdi, ilmi oranında artmaktadır?)

Bu mısralar, belki masum sayılabilecek bir şaşkınlığın yarattığı sorular olarak da düşünülebilir. Fakat yine de eşref-i muhlûkat olarak yaratıldığına inanılan insana verilmiş akıl, irfan ve fazilet gibi nimetlerin ve sıfatların sebebiyle ıstırap çekilmesi tevekkülden çok isyana doğru gelişen bir davranış olduğunu göstermektedir. Nitekim daha başka mısralarda bu isyan tam bir sorumlu arama ifadesine dönüşür:

Kimdir bu aczi hâs kılan nev'-i âdeme?
Kimdir bu nev'i eşref eden cümle âleme?
(İnsanı bu kadar âciz kılan kimdir, sonra onu cümle âlemin en şereflisi yapan kimdir?)

* * *

Şeytan ü nefsi kimdir eden âlet-i şürur?
Kimdir koyan zebûn-ı hevâyı cehenneme?
(Şeytanı ve nefsi kötülüğe alet eden, sonra da nefsinin esiri olanı cehenneme koyan kim ?)

* * *

Kimdir şarabı hurmet ile telh-kâm eden?
İmâl-i câm ü bâdeyi kim öğreten Cem'e?
(Şarabı haram ederek acılaştıran kimdir, sonra kadeh ve şarap yapmayı Cem'e öğreten kim ?)

* * *

Kimdir bu kârgâha çeken perde-i hafâ?
Kimdir veren tasavvur-ı teftîş âdeme?
(Bu dünya atölyesine gizlilik perdesi çeken kim, sonra da insana o gizliyi araştırma duygusunu veren kim?)

Ziya Paşa bu bitip tükenmez sorularıyla, kendisinden önceki şairlerde örneği bulunmayan bir tavırla kâinattaki bu tersliklerin (paradoksların) müsebbibine seslenir. Biraz da çağının getirdiği bilgilerin ışığında olanları şaşkınlıkla seyreder, açıklayamaz ve her seferinde âciz ve bitkin kalır. Ona göre Tanrı her şeyin olduğu gibi kötülüklerin ve yasakların da yaratıcısıdır. İnsanın iradesi yoktur (burada, felsefede olduğu kadar İslâm düşüncesinde de yer bulan *fatalizm: kadercilik, cebriyye* doktrinine yaklaşmaktadır), fakat günahlarından sorumlu olarak ceza görmesi nasıl bir çelişkidir?

Ziya Paşa'ya göre bu dünyada adalet de yoktur. Bu durum insanların âcizliğinden, zaaflarından daha doğrusu kendi kusurlarından değil, yaradılışlarından gelmektedir. Bütün tabiatta haklıların haksızlara hâkimiyeti değil, kuvvetlilerin zayıfları ezeceği kuralı geçerlidir:

> *Galib zebûnu kaidedir eylemek telef*
> *Yerde, havada, bahrde câri bu gîrudar*
> (Kazanan kaybedeni mahveder. Karada, denizde ve havada bu savaş kuralı geçerlidir)

Ziya Paşa bir defa bu kuralın geçerliliğini benimsedikten sonra artık Âdem'den başlayarak hemen bütün peygamberlerin, büyük sahabîlerin çektikleri sıkıntıları sayıp döker. Sonunda şu neticeye varır:

> *Her kimde aşk galib ise kurb-i Hazret'e*
> *Ol denlü anda derd ü belâdır füzûn-ter*
> (Kimde Allah'a yakın olma aşkı üstünse onun başındaki dert ve belâ da o kadar fazla olur)

Bütün bu karamsar felsefesine, yaşadığı bu karmaşık psikolojik tecrübeye rağmen Ziya Paşa imanından bir şey kaybetmez. *Terkib-i Bend*'in her bendinin sonunda, âdeta bir tövbe duası gibi şu Arapça mısralar tekrarlanır:

> *Sübhane men tahayyere fî-sun'ihi'-ukûl*
> *Sübhane men bi-kudretihi ya'cüzü '-l fühûl*
> (Yarattıklarıyla akıllara hayret veren, kudretiyle en güçlüleri aciz bırakan Allah'ı tenzih ederim)

Ziya Paşa'nın bu düşüncelerine veya benzeri fikirlere kendisine yakın dönemin diğer şahsiyetlerinde pek rastlanmaz. Ancak bununla kıyaslayabileceğimiz başka bir psikolojik denemeye bu tarihten aşağı yukarı yarım yüzyıl sonra Mehmed Âkif'te rastlarız. Hemen bütün *Safahat*'ında insan iradesinin üstünlüğünü, Allah'ın daima çalışanın yanında olacağını, bedbinliğe kapılmamayı telkin eden Akif, yalnız kitabının baş tarafına aldığı

uzun bir şiirinde Ziya Paşa gibi karamsar ve iradesiz görünür, yeryüzünde kötülüklerin hâkim olduğunu, Allah'ın kötülere müdahale etmediğini, insanların ise kaderin elinde birer kukla gibi kaldığını ifade eder:

Maksûd bu hilkatten eğer marifetinse
Varmış mı o müthiş görünen gayete kimse?
Bir sahne midir yoksa bu âlem nazarında
Bir sahne ki milyarla oyun var üzerinde
Bir sahne ki her perdesi tertib-i meşiyyet
Eşhâsı da bâziçe-i âvare-i kudret
Canileri, katilleri meydana süren sen
Canideki, katildeki cür'et yine senden
Sensin yaratan, başka değil, zulmeti, nuru
Sensin veren ilham ile takvayı, fücuru
Bir fâilin icbarı bütün gördüğüm âsar
Cebrî değilim, olsam İlâhi ne suçum var?
"Lâ-yüs'el"e binlerce sual olsa da kurban
İnsan bu hakikatlere dehşetle nigehbân.

(Yarabbi, şu yaratıştan maksadın, eğer kendinin tanınması ise o müthiş görünen amaca kimse ulaşmış mıdır? Yoksa şu dünya senin nazarında, üzerinde milyarlarca oyun oynanan bir sahne midir? Öyle bir sahne ki her perdesi kaderin senaryosu. Bu sahnedeki kişiler de kaderin başıboş oyuncakları. Canileri, katilleri o sahneye sen sürüyorsun, onlar da cinayetlerindeki cesareti senden buluyorlar. Karanlığı da, aydınlığı da yaratan sen; inanç ve fitne için ilham veren de sen. Bütün bu gördüğüm şeyler hep bir tek failin zorlamasıyla oluyor. Kaderci değilim ama olsam da Yarabbi ne suçum var? "Ona soru sorulmaz!" âyetine binlerce soru kurban olsun. Ama bu gerçekler karşısında da insan hayretle bakmaktan kendini alamıyor)

Mehmed Âkif, "lâ-yüs'el" olan Allah'a bütün bu soruları ve kötülüğü kendisi yarattığı hâlde günahları cezalandırması karşısındaki şaşkınlığıyla Ziya Paşa'nm sesinin yarım yüzyıl sonraki yankısı gibidir. O da bu cür'etli düşüncelerinin arkasından Ziya Paşa gibi tövbe edecek, şüphelerin karanlığından imanın aydınlığına sığınacaktır:

İmandır o cevher ki İlâhi ne büyüktür
İmansız olan paslı yürek sinede yüktür

Geleneksel inançtan farklılaşma üzerinde durulurken unutulmaması gereken bir diğer isim de Abdülhak Hâmid'dir. Ziya Paşa ve özellikle Meh-

med Âkif'in şiirlerine düşüncenin ve mantığın hâkim olmasına mukabil, Hâmid daha çok duygularının ve serbest ilhamın idare ettiği bir şairdir. Genel olarak ölüm, özellikle de karısı Fatma Hanım'ın ölümü üzerine yazdıklarında yaşadığı inanç buhranı Ziya Paşa ve Mehmed Âkif'ten daha farklıdır. Herbiri sekizer mısralık 294 kıtadan (2352 mısra) kurulmuş tek ve uzun bir poem olan *Makber* iki temel düşünce etrafında döner. Kıtaların bir kısmı Fatma Hanım'ın şahsiyeti, özellikleri, fazileti ve hatıralarıyla bir mersiye olmaktan fazla bir şey ifade etmez. İkinci tema asıl ölüm gerçeği ile ilgilidir ki *Makber*'i alelâdelikten kurtaran bu tarafıdır. Hamid bu kıtalarda mütemadiyen soran, cevap alamayan metafizik meseleleri ve inanç kapılarını zorlayan mütefekkir bir şair hüviyetinde görünür. *Makber*, onun metafizik buhranlarının resmi geçidi gibidir. Bu büyük poemde şairin tereddüt, şüphe, isyan ve tevekkül duyguları, psikolojik bir krizin tezahürleri halinde adeta arka arkaya yığılırlar. Aşağıdaki mısralar kendi kaderine kahreden fakat daha önemlisi bunun arkasındaki beşerî zaaflarına isyan ederek Tanrı'ya (Lâ-yüs'el'e) sorular soran insanındır:

Verdin bana böyle bir musibet
Ettin beni düşmen-i muhabbet
Ya bir kulu sevmiyor musun sen?
Ya böyle ölüm değil mi erken?

* * *

Yarabbi bu emri sen buyurdun
Ol savt-ı hazin nedir duyurdun
Ey mevt niçin o dâmı kurdun?
Canpâremi vurmasan nolurdun?

* * *

Mir'âtı mıyım celâlinin ben?
Ya aksi miyim cemâlinin ben?
Cilven olamaz mı tam bensiz?
Noksanı mıyım kemâlinin ben?

* * *

Gördük seni ey hakîm-i mutlak
Ey hastalara veren şifalar...

* * *

Ben kendimi zannederdim insan
Ettin bana sen kusurum ilân
Hayvan imişim, diriğ ben hem
Teşhire beni sebep ne bilmem?

Ancak bütün bu aykırılıkların hepsi inanç sahibi bir insanın kriz anları olarak kalır. Bu tereddüt, şüphe ve isyan çığlıklarının arasında Hâmid, yer yer itaatli bir sesle inancını ikrar eder:

Sen Halıkımızsın ettik iman
Bir sende bulur bu ye's payan
Sen varken olur mu âhiret yok
Yok şüphe ki sende mağfiret çok

Üzerinde durduğumuz dönemde inançla ilgili ferdî problemlerin edebî eserlere yansımasının hemen tamamen şiir alanında kaldığı görülmektedir. Bu, problemin henüz duygu hâlinde bulunduğunu gösterir. Diğer edebî türlere yansıması için 20. yüzyıl ve Cumhuriyet sonrasını beklemek gerekecektir.

(Dinî inançlardan sapmaları konu alan bu yazıda, aynı dönem içinde veya bir süre sonra belki bunlarla aynı çizgi üzerinde telakki edilebilecek bazı şahsiyetlerden söz edilmemiştir. Bunlar arasında geçirdiği bir buhran sonunda damarlarını keserek intihar eden Beşir Fuad'la 20. yüzyıl başlarında Tevfik Fikret, Abdullah Cevdet, Baha Tevfik gibi isimler düşünülebilir. Öncekilerin geleneksel inanç sistemi içinde ve ondan bir kopma bahis konusu olmaksızın bazı sapmalarına mukabil bu sonuncular tamamen ateist bir tavır gösterdiklerinden konu dışında bırakılmıştır).

Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine

Orhan Tekelioğlu*

Giriş

Türk edebiyatında ulusal kanon var mı yok mu sorusu, otuzlu yıllardan başlayarak biçimlenmeye başlayan ve Türkiye ulus-devlet oluşumu tarihine özgü birçok boyut içeren erken Cumhuriyet dönemi modernitesinin kurulması ile doğrudan ilintilidir. Bu yazıda, metodolojik olarak, Batı ve Batı-dışı ulusal kanon oluşumu tarihlerine ve oradaki edebi dönüşümlere bakarak benzerlik aranmayacaktır. Aksine, erken Cumhuriyet dönemi ulus-devlet dönüşümüne; buna içkin kültür siyasetlerine; nasıl bir toplumsal yapının, nasıl bir siyasal ve kültürel yapıya dönüştürülmeye çalışıldığına; özetle, öteki kanon oluşumu örnekleriyle karşılaştırıldığında, farklara bakılmaya ve bu farkların edebiyatta ne gibi sonuçlara yol açtığı yorumlanmaya çalışılacaktır. Benim açımdan Jusdanis'in (1991) gecikmiş modernite iddialarını tartıştığı kitabının önemi, sömürge sonrası (postcolonial) toplumlara ilişkin tartışmalar da düşünüldüğünde, Yunanistan'da-

* Dr. Orhan Tekelioğlu, Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü.

ki ulusal kanonun kurulmasında ortaya çıkan farkları işaret etmesiydi. Yine bir başka "gecikmiş" örnek Norveç edebiyatındaki ulusal kanon oluşumu (Norveç, bağımsızlığını 1905'de elde etmiştir) da, Sigur Aarnes (1995) tarafından gösterildiği gibi, ancak onu çevreleyen öteki İskandinav ülkeleri edebiyatlarıyla bir dizi fark çerçevesinde anlaşılabilir.

Uçlarında da olsa ancak Avrupa kültürel coğrafyası ile anlamlı olabilmeleri gerçeği de göz önüne alındığında, Avrupa'nın kuzey ve güneydoğusundan verilen bu iki örneğin (Yunanistan ve Norveç), Türkiye gibi Batı-dışı bir kültürel gelenekten gelen bir ülkede, metodolojik olarak farklara bakmanın ne kadar gerekli olduğunu bize gösterdiğini düşünüyorum. Kanon tartışmalarında Batı tipolojisine karşı konumlanan ve kuramlaştırılan Batı-dışı örneklerin hemen hepsinin sömürge sonrası bir geçmişe sahip olmalarını da unutmamamız gerekiyor. Bizim gibi tam anlamıyla asla sömürge olmamış bir ülkede ve bu noktadan başlayarak kurulan bir ulus-devlet kurma sürecinde, iç dinamiklerin çok daha önemli olduğu kanısındayım. Kuşkusuz, örneğin roman gibi Batılı ve edebi kanon oluşumunda çok önemli işlevi olan bir formun, ancak dış etkilerle Türk edebiyatına taşındığının farkındayım. Ama yine de, anlatısıyla ve yazınsal araçlarıyla Türkiye romanının kendine özgü bir yol haritası çizdiğini düşünüyorum. Örneğin Nihal Atsız'ın *Bozkurtlar* romanı (ki romandan çok romansa yakındır), edebiyattan daha fazla antropolojik bir ilgiyle değerlendirilebilir. Ama birçok milliyetçi okur için kanonik bir özellik taşır. Öte yandan, Yakup Kadri'nin ulusal savaşa doğrudan gönderme yapan ve belki de resmî kanon içinde düşünmemiz gereken romanlarını anlamak için Hıristiyan kutsal kitaplarına dair temel bilgilere sahip olmamız gerekir. Bir başka uç örnek, bir grup sol okur için kanonik bir metin olan Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı* romanındaki "Doğu" betimlemeleri, resmî Cumhuriyet görüşüyle hiç de örtüşmez. Müslüman okur için kanon yazarı sayılabilecek Peyami Safa gibi önemli bir yazarın *Fatih-Harbiye*' sindeki zihinsel yarılma hem çok tanıdıktır, hem de resmî görüşün gündeminde yoktur.

Türkiye'de kanon niteliğinde edebi yapıtların olmadığını söylemek bence büyük bir haksızlık olacaktır. Aslında, yukarda sözünü ettiğim edebi metinler ve bunlara rahatlıkla ilave edilebilecek bir dizi başka yapıt ulusal kanonumuzun parçaları olarak algılanabilir. Burada temel sorun, bu eserler ve okurlar açısından tekil bir kanonun varlığından söz edilebilmesinin imkânsızlığıdır. Karmaşayı göstermesi bakımından iyi bir örnek olduğunu düşündüğüm için şiirden örnek verebilirim: Yahya Kemal'in fetih temalı şiirleri, Nazım Hikmet'in Kurtuluş Savaşı Destanı'ndan bazı bölümler ve Behçet Kemal şiirleri bir çok açıdan Türk şiirinde ulusal ka-

nona örnek olarak verilebilir. Ama bu şiirlerin okurlarına baktığımız zaman hiç de bir ortaklıktan söz edemeyiz. Aksine, ciddi bir yarılma, farklılaşma, en azından okur ve dolayısıyla algılama anlamında kırılmadan söz edebiliriz.

Sentezin İmkânları ve İmkânsızlığı

Cumhuriyetin kültür siyasetleri ile tanışık herkesin bildiği gibi erken dönem Cumhuriyet düşüncesinin iki ana düşünme refleksi vardır:

I. çağdaş uygarlığa varacak bir iç-dış sentezin gereği ve acilen yapılması;

II. bu yolda herkes tarafından yapılması beklenen kitlesel bir zihniyet dönüşümü.

Kültür siyasetleri bağlamında sistemi en çok etkileyen düşünür Ziya Gökalp olmuştur (1924). Önemli bir düşünsel derinliği olmamasına karşın, kolaylıkla uygulanabilir özellikleri nedeniyle, sonuç itibariyle, bir toplumsal mühendislik projesi olan erken dönem siyasetlerinin ruhi lideri Gökalp düşüncesi olmuştur. Gökalp'in formülü kabaca şöyle özetlenebilir: Bir yanda, şu anda aslımızı tarif eden ve bizi temsil eden bir "hakiki-öz"; öte yanda, bizi çağdaşlığa taşıyacak olan, şu anda bize dışsal ama ilerde birleşeceğimiz gelecekteki "öz"ümüz vardır. Tarihsel bir sürecin sonunda bu "iç-dış" sentezi kaçınılmaz olarak gerçekleşecektir. Bu olumlu süreci tehdit eden ve aslında bu sürecin "öteki"si olan olumsuz bir "öz" de mevcuttur. Bu olumsuzluk, "ne yazık ki bize Osmanlı'dan miras kalmış" kültürel kimliğimizden başka bir şey değildir.

Ulus-devletlerin kurulma tarihi ile edebi kanon oluşumu arasında olmazsa olmaz bir ilişki vardır. Çünkü ulus-devletin toplumsal dönüşüm projesi bir cemaat toplumunu bir ulus-topluma dönüştürmekten başka bir şey değildir. Bu sürecin en önemli yanı, kendini birçok farklı yerel kimlikle târif eden dar ve cemaatçi toplumsal grupları, tek bir üst-grup kimliğinde, yani ulusal kimlik etrafında birleştirmektir. Burada şematik bir şekilde anlatılan ve ilk ulus-devlet oluşumu sürecine ait ve mutlakıyetçi rejimlerin modern rejimlere evrilme sürecindeki Avrupa ülkelerinde görülen bu değişim ile edebiyatta ulusal kanonlar Avrupa'nın önemli ülkelerinde ortaya çıkmıştır. Bu tarihi dönüşümü izleyen ülkelerde, ilk örnekler bir model olmuşsa da, ilginç olarak, ancak sömürge sonrası ülkelerde tekilleşen edebi kanon oluşumlarına rastlıyoruz. Önceki sömürgeci gücün ideolojik gölgesi, bir "öteki" olarak ("olumsuz-öz") çalışmakta ve ulusal kanon oluşumuna önemli katkılarda bulunmaktadır. Burada, bu yeni kanonun tanımlanma sorunlarından söz etmeyeceğim, çünkü bu konuda bir

nürü önemli çalışma vardır (Ahmad, Bhabba, Chatterjee, Jameson). Sadece Ziya Gökalp'in sözünü ettiği "Doğu uygarlığı" ve Osmanlı referansının ne kadar yetersiz bir "öteki" olduğuna dikkat çekmek isterim.

"ÖZ"ÜNÜ ARAYAN ULUS

Gökalp'in Osmanlı sanatlarından (müzik, hat, divan şiiri vb.) hoşlanmadığını ve bu sanatları Doğu uygarlığı diye tanımladığı bir kozmopolit (yani "yoz") bir arada duruşa bağladığını biliyoruz (Gökalp, 1924). İlk yılların ünlü Hece vezni-Aruz vezni tartışmalarının basit bir form ekseninde başlayarak (yazım ölçüsü), nasıl bir öz ve kimlik tartışmasına dönüştüğünü hatırlamamız gerekiyor. Dünyanın başka bir ülkesinde tartışıldığını sanmadığım bu "ulusal hece" tartışması, aslında bir "biz" ve "öteki" tartışmasından başka bir şey değildir. Hece, katışıksız bizi temsil ederken, Aruz katışıklılığı (yani, o olumsuz kullanım ile "kozmopolitliği") ve yozu (yani "köksüzlük") temsil eder. Değil mi ki aruz, aslında İran edebiyatına özgü bir edebî formdur, o halde "Türk"e ait değildir. Tabiî ki yöntem sorunlu da olsa, kullanım itibariyle pratiktir, uygulayan için büyük kolaylıklar sağlar. Nitekim Osmanlı musikisi de aslında "Rum"dur ve bize özgü değildir. Olumsuz örnekler sürer gider ve buna koşut olarak kültür siyasetleri de oluşmaya başlar. Şu ünlü inkılâplar manzumesi, kültür siyasetlerinin söylemsel düğüm alanlarından başka bir şey değildir. Konumuz edebiyat olduğu için şu önemli soruyu sorup sorunsalın içine daha iyi girebiliriz: Neden "edebiyat inkılâbı" yapılmamıştır? Belki de bu soruya yanıt başka bir soruda gizli olarak bulunmaktadır: "Dil inkılâbı aynı zamanda bir edebiyat inkılâbı mıdır?" Kanımca bu sorunun kestirmeden yanıtı "evet"tir ve bu "evet"in açılması, özelde kanon tartışması, genelde ise erken dönem Cumhuriyet düşünce setinin nasıl işlediğine ilişkin önemli ipuçları sağlayacaktır.

Gerek 1932'de toplanan Birinci Türk Tarih Kongresi, gerekse 1933'te toplanan Birinci Türk Dili Kurultayı bu yönde çok önemli belgelerdir. Bize özgü, bizi gerçekten temsil eden "olumlu-öz"ün ne olduğu (ontolojik bir soru), nasıl bulunması gerektiği (epistemolojik bir soru) bu toplantıların temel sorunsalıdır. Özellikle Tarih Kongresi, adı gereği, Türkün "hakiki" tarihini sunmak üzere, kendi geleneğini tarif etmekle yükümlüdür. Hattâ, Türkiye ulus-devletinin temel sosyal biliminin Tarih olarak seçildiğini söylemek hiç de abartma olmaz.[1] İşte bu nedenle, devrin Milli Eğitim bakam olan Esat Bey tarih disiplinini şöyle tarif eder:

[1] Tabii ki, aşağıdaki alıntıda, kültür bilimlerinden söz edildiğinin farkındayım. Ama bu konuda, resmî görüşü temsil eden erken dönem Cumhuriyet düşünürlerinin biraz da Alman sosyal bilim

> Malûmu âlileridir ki tarih, bütün kültür ilimlerinin temelidir. Bir millet, geçmişte olan biteni, memleketini ve dilinin, edebiyatının, san'atlarının ve idarî, içtimaî, siyasî, medeni varlığının menşeilerini ve bunların muhtelif ahval tesiri altındaki seyirlerini ancak tarihten öğrenebilir. Şimdiye kadar okumuş olduğumuz kitaplardan hemen bir çoğunun tercüme ve iktibas edilmiş olan asılları ise bu maksada taban tabana zıt olarak hakikati ve Türk milletinin varlığını ve benliğini ve cihan medeniyetine olan hizmetlerini tebarüz ettirmekten, herhangi bir sebeple, uzak bulunmuş idi.

Alıntıda, dil ve edebiyat birbirini takip ve böylece tarif eden bir sırayla konumlanır. Esat Bey, kongrenin saklanmış/gizlenmiş bir hakikati ortaya çıkaracağını ve çıkacak olanın ontolojik, yani bir varlık hakikati olacağını söyler. Şimdi bir parantez açıp, 1933'teki ünlü üniversite reformundan sonra, devletin hangi bilimleri ayrıcalıklı olarak gördüğünü, yeni kurduğu fakültenin adından da hatırlayalım: Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi. Baştan beri dil çok ayrıcalıklı bir biçimde konumlandırılmıştır. Tarih Kongresi'nde sunulan bildirilerin ikisi bu yazı bağlamında çok önemlidir: İlk olarak, bir erken "güneş dil teorisi" metni gibi rahatlıkla okunabilecek olan Samih Rifat'ın yazdığı "Türkçe ve Diğer Lisanlar Arasındaki İrtibatlar" makalesidir (1932: 52). Makalenin önemi içeriğinden çok, bir yıl sonra toplanacak dil kurultayına işaret etmesidir. Yine de Samih Rifat Türkçe'nin, Osmanlı döneminden önceki yıllarına işaret ederek onun önemini, başka diller ve düşünce sistematiklerinde (felsefî düşünce gibi) nasıl oluştuğunu örneklerle anlatır. Bu bildiriyi Fuat Köprülü'nün kısa ve çarpıcı bildirisi tamamlar (1932: 308): "Türk Edebiyatına Umumî Bir Bakış" adlı bildiri özetle, Osmanlı döneminden önceki dönemde Türk edebiyatının ne kadar gelişmiş olduğunu gösterir, Osmanlı döneminde de bu edebiyat İslâm'a hizmet etmiş, katışıksız dilini yitirmişse bile uygarlığa hizmet eden özünü kaybetmemiştir. Bu çerçeveden bakınca dilde sadeleşme çabası edebiyatımızı da özüne döndürecek, ona eski gücünü sağlayacaktır.

Şimdi neden örneğin hece vezninin ulusal bir ölçü iddiasının ileri sürüldüğü anlam kazanır: Çünkü öncelikle doğru "öz"ü temsil eder, tarihsel geleneği ve görülebilir/işitilebilir formu vardır. Dikkat edilirse, erken dönem kültür siyasetleriyle biçimlenen Türkiye kültürel modernitesinin formalist bir karakteri vardır –gözle görülebilir, işitilebilir, kısaca hemen

---

anlayışının etkisiyle, sosyal bilimler ile kültürel bilimler arasında pek de bir ayrım yapmadıklarını düşündüğümü belirtmeliyim. Bilindiği gibi Almanca da *Kulturwissenschaft*, bizim insani bilimler dediğimiz disiplinleri de kapsar.

fark edilebilir bir yapısı olmasına özen gösterilir. Nasıl müzikte çokseslilik-tekseslilik tartışılmışsa, edebiyatta da ulusal bir kanon formu olarak hece ölçüsü benimsenmeye çalışılmıştır. Ama asıl inkılâp sorunsalının dilde düğümlendiği kanısındayım. Birinci Türk Dili Kurultayı'nda Faik Âli Beyin "dili sadeleştirmek" tezi ile başlayan ve eski kuşak edebiyatçılarından Hüseyin Cahit Beyin "mutedil" bir değişimi önermesiyle ateşlenen tartışmalar bize kolayca yön gösterebilir (1933: 265-328). Burada Hasan Âli Bey ve Samih Rifat beyin Hüseyin Cahit'e yaptıkları müdahale ve eleştirilerden dil inkılâbı bağlamında dilin neden sadeleşmesi gerektiği kolaylıkla anlaşılır. Çünkü Osmanlı döneminin kültürel izleri Osmanlıca sözcükler ve kalıplarda saklıdır. Bu sözcüklerden çarçabuk kurtulmak, yerlerine konacak Türkçe sözcüklerle toplumsal bellekten temizlemek, âcilen silmek gerekmektedir. Yeni sözcükler ya eski Türkçe kaynak-metinlerden bulunacak ya da halk tarafından Anadolu'da kullanılan sözcüklerden derlenecektir. Bunların yetmediği durumlarda ise yeni sözcükler yapılacaktır. Burada önemli olan bu işin nasıl yapılacağıdır: Dil inkılâbı bir pedagojik seferberlik gibi kurgulanmış ve uygulanmıştır. Yeni sözcükler bizzat Mustafa Kemal'in önderliğinde, yukarıdan aşağı doğru, hayatı kapsayan her alanda kullanılacak sözcüklerle devreye girmiştir. Yeni sözcükler üretmeleri konusunda dönemin aydınlarından yardım istenmiştir, bu arada Anadolu'da kullanılan sözcükler derlenmiş ve bu yepyeni dille metinler üretilmeye başlamıştır.

Görünen o ki, erken dönem Cumhuriyet elitleri yepyeni bir edebiyatçı kuşağı ve bu kuşak tarafından yazılacak edebi metinlerin (sonradan ulusal kanona öncülük edecek olan) yazılmasını beklediler. Bu noktadan düşününce, hece vezni tartışmalarının anlamı iyice ortaya çıkıyor. Yine, dönemin en önemli süreli yayını olan *Ülkü* ve *Ulus* gazetesinde roman ve öykü yazımını teşvik eden yazılar düşünülünce, yeni ulus-devletin kuruluş *anlatısının* yazılmasının istendiği kolayca görülebiliyor. Bu beklentilere uygun metinlerin de yazıldığı ortada ama yine de bu erken dönem metinlerinden bugün hangilerinin yaygınlıkla satın alınıp, okunduğu düşünülünce sorun alanlarının neler olduğunun tartışılması gerekiyor.

KANON SÖZCÜĞÜNÜN KÖKENİ

Bilindiği gibi kanon sözcüğünün etimolojisinde Hıristiyan kilise geleneğine ilişkin düz ve yan-anlamlar vardır. Sözcüğün ilk kullanımı kilise tarafından yayımlanan kararlara ilişkindir, yani kanonik kararlar dogmadır, değiştirilemez ve sorgulanamaz. Sözcüğün yine aynı kökenden kaynaklanan ve konumuzla yakından bağlantılı kullanımında, kilise tarafından

okunması özellikle önerilen ve tanrı düşüncesini tanımamızda yardımcı olacak bir dizi kitaptan kanonik eserler olarak söz edilmeye başlanmıştır. İşte bu kullanım, ulus-devletlerin kurulma sürecinden sonra, tâbir-i caizse, "sekülerleşmiş" ve ulus-devletin kendi kuruluş anlatısını anlatan edebi metinler için kullanılmaya başlamıştır. Bu metinlerin muhakkak ulus-devletin kuruluş döneminde yazılan metinler olması gerekmez. Örneğin 1343-1400 yılları arasında yaşamış bir yazar olan Geoffrey Chaucer'ın *Canterbury Hikâyeleri* yapıtı, modern İngiliz edebiyatının kurucu metni olarak kabul görür. Ya da *Kalavela* gibi ne zaman yazıldığı tam olarak bilinmeyen bir antik dönem destanı, modern Finlandiya ulus-devletinin kanonik metni olabilir. Daha da önemlisi, kutsal kitaplardaki anlatılar ve kahramanlar ile ulusal edebi kanonlardaki anlatılar arasındaki akrabalık kolaylıkla fark edilebilir.

Modern ulus-devletler, geleneksel parçalı (heterojen) cemaat toplumunu tekil (homojen) bir ulus-topluluğa dönüştürürken, bireylere tanıdık gelen düşünce dizgelerini ve duygusal yakınlıkları kullanmaya özen gösterir. Ulus-devlet, neredeyse nedeni biz ölümlüler tarafından asla anlaşılamayacak kozmik ya da mistik bir planın bir parçası olarak, tarihin tam olarak bilinmeyen dönemlerinden başlayan ve modern çağa kadar devam eden bir sürecin "doğal" sonucu olarak kurulmuştur. Böylece, modern devletin kurucu-öznesinde bir tür peygamberlik hasleti aranabilir ve kolayca bulunabilir de. Zaten toplumlar da tanrının iyi kulları gibi, sürekli sınavlardan geçmektedir. Savaşlar, kaotik dönemler, o toplumun mensupları için hiç de kolay geçmeyen dönemlerdir ama bir toplumun devlet olmayı hak etmesi için gerekli sınav zamanından başka bir şey değildir. Modernitenin ulus-devletleri kendi kuruluş anlatılarını mutlaka eğitim programlarına içkin bir pedagojisi ile kaynaştırır ve ellerindeki en etkili iletişim araçları ile yaymaya çalışırlar.

Çoğu sömürgeci olan erken dönem ulus-devletleri ile sömürgecilik sonrası ulus-devletleri arasındaki temel fark, modernite tarihinde "gecikmenin" nedeniyle ilintilidir. Erken dönem devletleri için zaten bir gecikme söz konusu değildir. Ama bir önceki dönem, ki bu yine çoğunlukla feodalizm sonrası mutlakıyetçi kralın yönettiği baskıcı bir rejim demektir, doğrudan olumsuzlanır ve bütün olumsuzlukların kaynağı olarak gösterilir. Burada tarihsel gelişmeye engel olan "öteki" topluma dışsal değildir, çoğunlukla rejimi temsil eden kral (bazen bir etnik grup ya da yerel bir derebeyi olabilir) ve onun meşruluğunu sağlayan işbirlikçi dinî otoritedir. Aydınlanmacı düşünceye koşut demokrasi düşü ve bireyin eşitliği söylemi modern ulus-devletlerin çıkışındaki en önemli anlatı paradigmasıdır. Yeni toplum, kendi içinden çıkan bir birey ya da azınlık baskısından kur-

tulur ve özgürlüğe ve refaha kavuşur. Tarihsel olarak daha sonra ortaya çıkan sömürgecilik sonrası toplumlarda ise ulus-devlet inşasındaki gecikme, onun kurulmasına tarihsel olarak engel olan ve o toplumsal dokuya kesinlikle dışsal olan bir sömürgeci "öteki" ile açıklanır. Yani düşman bellidir, ona karşı yapılan savaş kazanılmıştır, toplum "tarih sahnesinde" yaşadığı gecikmeyi kendine açıklayabilmiştir. Sömürge sonrası toplumların ulusal kanonu kötü ve engelleyici "öteki"yi tanımlayan ve onunla yapılan mücadeleyi anlatan edebi metinlerle oluşur. Hem erken dönem örneklerinde, hem de sömürge sonrası dönem ulus-devletlerinde "öteki" ve onunla mücadelenin tarihi aynı düzlemde tarif edildiğinden, tekil bir ulusal kanon oluşturmak mümkün olabilmektedir.

Sonuç yerine: olası sorun alanları

Buraya kadar yazılanlar bize neden Türkiye'de tekil bir ulusal kanonun oluşamadığı ya da çoğul kanonlar oluştuğu konusunda bazı ipuçları verebilir. Artık Batı ve Batı-dışı (sömürge sonrası) örneklerle karşılaştırıldığında olası farklılık sorunsallarının dört başlık altında toplanabileceğini düşünüyorum.

I. HİÇBİR ZAMAN SÖMÜRGE OLMAMAK

Kanımca en önemli fark bu alanda oluşmaktadır. Türkiye, bir ulus-devlet olarak Osmanlı mirasını reddetse de, modernleşme söyleminin en önemli kuramsal nesnesi "Osmanlı"dır –Osmanlı sürekli olarak, dönemden döneme ve konudan konuya farklı tanımlanır. İlk bakışta, Batı'daki erken dönem örneklerinde gözlemlediğimiz mutlakıyetçi dönemin reddine benzer bir durumla karşı karşıya olduğumuz izlenimine kapılabiliriz. Ama biraz daha dikkatli inceleyince, farklar ve benzemeyen ögeler hemen öne çıkar. Öncelikle, tarihsel zaman farkından ötürü, yani Türkiye ulus-devleti Batı' daki örneklere göre çok daha gecikmiş bir siyasî proje olduğu için, olumsuz, engel olan "öteki" sadece Osmanlı dönemi ve rejimi olamaz. Sonuç olarak, ulus-devlet kuruluşunun anlatısında savaşılan ordu Osmanlı ordusu değil, emperyalist ordulardır. Asıl savaşın Yunan ordusuyla yapıldığı düşünüldüğünde, asıl düşmanın, yani "öteki"nin "Yunanlılar" ya da onların yerel işbirlikçileri olan "Rumlar" olacağı düşünülebilir. Özellikle erken dönem Kurtuluş savaşı edebiyatında böyle bir tema sıklıkla öne çıksa bile, belirleyici tema olmaktan çok uzaktır (Millas, 2000). Asıl düşman Batılı emperyalist devletlerdir, Yunanlılar, resmî söylemin diliyle, sadece bir "maşa" olarak kullanılmıştır.

Bu, "Yunan"ı küçümseyen söylemin çeşitli nedenleri vardır. Nedenlerden en önemlisi, ulusal kanonu yazan yazarların, bilinçdışlarında, hâlâ bir Osmanlı yöneticisi gibi düşünmeleridir. Yunan bağımsızlık başkaldırısı, imparatorluğa başkaldırıların sadece bir tanesidir. Onlara karşı kurtuluş savaşında kazanılan zafer, kaybedilen milletler düşünüldüğünde çok yetersiz kalacaktır. Bu nedenle, Yunanlılar bir "maşa"ya dönüştürülür, anti-emperyalist söylem öne çıkar. Burada da başka bir sorun oluşmaya başlar, Osmanlı'yı yıkan da bu emperyal güçlerdir. Türkiye Cumhuriyeti' nin kurulması, öteki ulusal kanon anlatılarında sıklıkla karşılaştığımız, tarih öncesinden kaynaklanan bir ulus olma düşüncesinin, tarihsel bir süreç sonunda "doğal mecrasına" oturması, çeşitli zorluklara karşın sonunda bir ulus olarak ortaya çıkması düşüncesini içeremez. Çünkü Osmanlı kozmopolittir, asla tam anlamıyla Türk değildir. Osmanlı'nın aslında bir "Türk" devleti olduğu düşüncesi, son yıllarda bazı çevrelerde rağbet görmesine karşın, özellikle erken dönem Cumhuriyet dönemi resmî bakış açısı bakımından kesinlikle iddia edilemez.[2] Öyleyse, anlatının en önemli sorun alanı ortaya çıkar, Türkiye ulus-devletinin "öteki"si tam olarak belli değildir. Yaşanan tarih düşünüldüğünde iki aday vardır, yani Yunanlılar ve son dönem Osmanlı padişahı ve yakın çevresi. Ama seçilen "öteki" daha soyut olan emperyalist güçlerdir. Sorun, bu güçlerin doğrudan Anadolu' daki başkaldırıya karşı savaşmamalarıdır. Onlar Osmanlı'nın rakipleridir, daha sonra Anadolu ihtilalini bir bağımsızlık savaşma dönüştürecek ve ulus-devleti oluşturacak kadrolar ise Osmanlı'nın manevi mirasını almak istememektedirler.[3] Bence "öteki"nin ne olduğu konusundaki bu travmatik belirsizlik ulusal kanondaki çoğullukların da kaynağıdır.

II. BATI'NIN TANIMINDAKİ ZORLUKLAR

Yukarıdaki tarihle düşünüldüğünde ve bir de işin içine Gökalp'ten kaynaklanan sentez düşüncesi eklendiğinde, "Batı" ve onun "uygarlığı"nm nasıl tanımlandığı çök önemli bir başka sorun alanına işaret eder. Ulus-devletimizin tarihsel misyonu, ülkemizi Batı Uygarlığı'na dahil etmektir.[4] Özellikle erken dönem siyasî söyleminde bu misyon, dönemin anti-emperyalist ruh hali de düşünüldüğünde, "batıya rağmen batılılaşma" diye,

---

[2] Son yirmi yıl boyunca artarak gözlemlenebilen Osmanlı'yı bir Türk devleti olarak algılama düşüncesinin, henüz Osmanlı'yı "Türkleştirebildiği" ve ilerde de "Türkleştirebileceği" kanısında değilim. Bunun en önemli nedeni, artık olgunlaşma sürecine girmiş olan ve düşünce sentaksı çok muhafazakâr olan Türkiye ulus-devlet düşüncesinin çok güçlü bir kendini koruma refleksine sahip olmasıdır.

[3] Düyun-u Umumiye'ye ödenen Osmanlı borçları düşünüldüğünde iktisadi mirasın üstlenildiği düşünülebilir.

[4] Osmanlı, artık bir şey ifade etmeyen, çağdışı bir "doğu" uygarlığı ile eşdeğer görülür.

dramatik bir ifadeye dönüşür. "Batı", bizi istese de istemese de, bir uygarlık standardını temsil ettiği için, içine girmek istediğimiz zihniyet dairesinin târifidir. Bu noktada bile, Osmanlıcı "fütüvvet" duygusunun, söylemin "bilinçdışını" oluşturduğu söylenebilir. Osmanlı'daki "fetih" özelliğinin, özü bakımından, "Türk'e" ait olduğu, daha sonra Köprülü tarafından yazılmıştır. (Köprülü, 1984) Yukarıda da sözünü ettiğim gibi, Osmanlı, dönemin resmî söylemine karşın, hiç bir zaman tamamen reddedilmemiş, aksine sürekli hesaplaşılmış, bazı durumlarda ise benimsenmiştir. Öte yandan, "batı" temel hedef olarak tarif edilirken batılı ülke ve kurumlardan gelen her, deyim yerindeyse, "olumsuz sinyal" temel anlatıyı zedelemiştir. İlk dönem eserlerinde olmayan ama zamanla giderek artan bu "haksızlığa uğrama" duygusu, bazı durumlarda "batı"nın gerçekten hedef-uygarlık olup olmadığı konusunda sorunlara yol açmıştır. Kanonik diyebileceğimiz bir çok eserde bu "haksızlığa uğramak" duygusu ile karşılaşabiliriz. Zaten bu duygunun sadece edebî metinlerde olduğunu düşünmemizi gerektirmeyecek kadar çok örneği ile kamusal alanda yıllardır karşılaşıp duruyoruz. Özetle, "batı"nın kanonik yapıtlardaki yeri çok sorunludur, bazen olumsuz "öteki" olurken, bazen de içimizden bir parçadır.[5]

III. KANONİK MODEL-METNİN YA DA ANA METNİN NE OLDUĞU SORUNU

Her türlü kanonik metin, gerek anlatısıyla, gerek kurgusuyla, okuru için tanıdık temalar kullanmak zorundadır. Bu nedenle, bir çok ulusal kanon metni, doğrudan kutsal kitaplardan kaynaklanan anlatı ve metaforlara başvurur (Carey-Webb, 1998: 14). Erken Cumhuriyet dönemi söylemi, Osmanlıyla hesaplaşırken ondaki "İslâmî" ya da "dinî" öğeyi her zaman öne çıkarmıştır. Bu bağlamda, Fransa'daki modeli benimseyerek, siyasal sistemi tamamen laikleştirmeye çalışmıştır. Bu nedenle, kanonik edebi metinlerde sıkça olumsuz İslâm öğesi ve olumsuz müslüman kahramanlarla karşılaşırız. Yani, Kuran, temel kutsal metin olarak ulus-devlet anlatısına çağrışımlar yoluyla katkıda bulunamaz. Bu batı ve batı-dışı kanon oluşumu örnekleriyle karşılaştırıldığında tamamen istisnai bir durumdur. Özellikle erken dönemin iyi eğitimli yazarlarında (Yakup Kadri ya da Halide Edip gibi), tuhaf bir biçimde, Hıristiyan dini terminolojisinden aktarılan anlatı öğeleri ulusal-kurtuluş savaşı mücadelesine girer. Bizzat "Sodom ve Gomore" adı, ancak İncil bilgisi ile anlamlı olabilir.

---

[5] Örneğin hayatının bir döneminde "nev-yunani" olan Yakup Kadri'nin romanlarında antik yunandan gelen kahramanlar Anadolu'nun en ücra köşelerinde ortaya çıkabilir. Cevat Şakir tipi "Mavi Anadoluculuk" da batı uygarlığını Anadolu'ya bağlar.

Kuşkusuz başka metinler model-metin olarak aranmıştır. Bu bağlamda, Dede Korkut hikâyeleri ya da Orhun yazıtlarından söz edilebilir. Öte yandan, Mavi Anadolu hareketi, model-metinler olarak Eski Yunana gitmekten çekinmez. Yunan uygarlığını Anadolu'ya taşıyarak, İyon uygarlığı olarak tarif ettiğinden, antik kahramanlık anlatıları Türk ulus-devlet kanonuna temel olarak kullanılmaya çalışılır. Tabii bu arada, İslâmî kahramanlık menkıbeleri, ahlâkî davranışa kılavuzluk eden hikâyeler hiçbir zaman dini ve popüler kültürün alanından yok olmaz. Ayrıca Kemal Tahir gibi yazarlar, Osmanlı dönemine hiç de olumsuz bakmayarak, bir tür klasik Osmanlı düzeni ve adaletinden dem vururlar. Yani, klasik Osmanlının anlatısı modern dönem anlatısıyla ilginç biçimde eklemlenir. Bütün bunlara ilâveten, Hasan Âli Yücel'in önderliğindeki batı klasiklerini ya da kanonik metinleri çevirme seferberliğinin Cumhuriyet dönemi okuru üstündeki etkileri hiç bir zaman yadsınamaz. Bütün bunları yanyana koyduğumuzda çoğul kanon oluşumunun, bir ilk ya da temel-metin eksikliği ile çok ilişkili olduğunu söylemek bana olanaklı görünüyor.

IV. DİL İNKILÂBININ EDEBÎ SÖYLEME OLAN ETKİSİ

Dil inkılâbının aynı zamanda sözü edilmeyen bir "edebiyat inkılâbı" olduğundan yazının başında söz etmiştim. Eğer bu önerme doğruysa, bunu çok önemli semiolojik sonuçları vardır. Yeni önerilen ya da kullanıma giren her sözcük, öncelikle düz-anlamıyla dolaşıma girer, çünkü yan-anlamların ortaya çıkışı öbür sözcüklerle karşılaşma ve kullanım süreciyle bağıntılıdır. Dolaşımdan uzaklaştırılmaya çalışılan sözcükler düz-anlam ya gerçekten yok olurlar, ya da çoğunlukla gündelik dilde kalmaya devam ederler, özellikle yan-anlamlarıyla dilde dolaşıma tekrar girerler. Buna en güzel örnek, Osmanlı geçmişe olumlu ya da olumsuz anlamda göndermek istenince kullanılan eski sözcükler olabilir. Attilâ İlhan gibi yazarlar, sadece dönem etkisi yaratsın diye, Osmanlıca sözcüklere, deyimlere ve kalıplara başvurabiliyorlar. Ya da Osmanlı şiir geleneğinden yararlanan genç şairler sıklıkla eski sözcükleri anlam alanından koparark yeni sözcüklerin arasına yerleştirebiliyorlar. Dilsel olarak ekli, ya da söylemsel olarak eklemli edebi metinler, günümüz Türk edebiyatının en önemli özelliklerinden birisidir. Dilsel dilin sadece sözcük seçerek bu kadar siyasallaştığı edebi söyleme dünyada çok fazla örnek olduğunu sanmıyorum.

Kuşkusuz, dil inkılâbı Cumhuriyet kültür siyasetlerinin en başarılı olduğu alanlardan biri. Bu başarının ardında, Cumhuriyetin halk eğitimi seferberliği ile kol kola giden pedagojik siyaseti vardır. Aslında bir çok açıdan, erken Cumhuriyet döneminin baştan sona, bir pedagoji stratejisi olarak tasarlanan bir toplum mühendisliği projesi olduğu söylenebilir. Yeni

dil ve sözcükler yardımıyla devlet bir dizi kurumu kurarken, yoğun bir biçimde vatandaş örgütlenmesine ve kurulumuna da girişir. Konumuz bakımından yeni yazar ve okur kurulumuna dikkat çekmek isterim. Dönemin önde gelen edebiyat dergileri, sürekli olarak edebî metinlerde neyin anlatılması gerektiğini, anlatının nasıl ve hangi edebî araçlarla yazılması konusunda yazarları ve okurları yönlendirmeye çalışmıştır. Örneğin, dönemin ünlü "Halka Doğru" hareketi, köyü ve köylüyü hedef alırken, sonunda onun eğitim kurumlarını da oluşturur, yani Köy Enstitülerini. Bu arada, edebiyatta köy gerçeğinin nasıl yazılması gerektiği, köylünün nasıl temel anlatıya ekleneceği yönünde yorumlar da yapılmıştır. Ya da tersten düşünürsek, Yakup Kadri'nin 1932'de yayımlanan *Yaban* romanına yapılan eleştiriler de bu köylünün gerçek kişi olup olmadığının sorgulanmasının yanı sıra, edebiyatın böyle bir köylüyü anlatıp anlatmaması gereği de tartışılmıştır. Köy Enstitüleri 1950'li yıllarda kapansa bile, özellikle 1960'lı yıllarda gündeme gelen "köy romanları"na hem yazar, hem de okur sağlamıştır. Üstelik dil devriminin etkisi, bu metinlerde iyice ortaya çıkar, Anadolu'daki yerel kullanımlar yeni sözcüklerle birleşir ve bir tür köy mitosu ile harmanlanır. Özetlersem, dil inkılâbı denen dilsel müdahalenin etkileri ulusal kanon oluşumunun çoğullaşmasında, kanımca, çok etkili olmuştur.

Burada son olarak, dil inkılâbını önceleyen harf inkılâbından da kısaca söz etmeliyim. Cumhuriyetin en ikonik değişimi olan ve Lâtin harflerini kullanıma sokan bu inkılâbın etkisi zaten sayıları çok az olan okur-yazarı bir anda "cahil" bırakmıştır. Daha da önemlisi, harf inkılâbından sonra, Cumhuriyet öncesi metinlere erişim bağlamında çok ciddi engellerin ortaya çıkmasıdır. Yeni kuşaklar için 1928'den önce yayımlanan metinlere erişimde ve metinleri anlamada büyük sorunlar vardır. Kültürel olarak köprülerin atılmasının Cumhuriyet kanona etkisi de ayrı bir yazı konusu olsa gerektir.

Yazıyı bitirirken, bir başka soruna da kısaca değinmek istiyorum. Ulusal kanonların oluşumunda, özellikle okuma yazma oranlarının da henüz düşük olduğu göz önüne alınınca, tiyatronun çok önemli bir işlevi olduğu ortaya çıkar. Batıdaki erken Kanon oluşumlarında tiyatro yazarları ve yapıtları önemli roller oynamıştır, Bu bağlamda örneğin İbsen iyi bir örnek olabilir: İbsen'in didaktik oyunları Norveç'in en ücra köşelerinde bile sahnelenmiştir. Sorun bir edebi tür olarak tiyatronun öne çıkmasından çok, ulus-devlet kurma anlatısının henüz onu edebi eserlerden okuyamayacak kitlelere sahnelenmesidir. Bu noktada, Türkiye modernleşme sürecinin çok ciddi hatalar yaptığını düşünüyorum. Dönemi açısından çok güçlü bir radyo yayın sistemine sahip bir ülkede, tiyatro yapıtları ya da

doğrudan radyo oyunları yazılması teşvik edilebilirdi. Ama bunun yerine geleneksel sanatlardan ve özellikle Karagöz-Hacivat tiplemesinin "Türkleştirilmesi" tercih edildi. Yine çok ucuz ve etkili bir propaganda aracı olan sinemadan, ulus-devlet anlatısının aktarılması yönünde hemen hiç yararlanılmadı. Yine de, sahneleme tekniklerinden etkin olarak yararlanıldıysa da, tekil bir ulusal kanonun oluşacağına dair ciddi kuşkularım var.

KAYNAKÇA

Aarnes, Sigurd Å. (1997) Å dikte en nasjon. Artikler 1966-96 om norsk litteratur. Bergen: Nordisk institutt, Universitetet i Bergen.

Ahmad, Aijaz (1986) "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'," *Social Text*, 17, s. 3-25.

Birinci Türk Dili Kurultayı: Tezler, Müzareke Zabıtları. (1933) İstanbul: Devlet Matbaası.

Birinci Türk Tarih Kongresi: Konferanslar, Münakaşalar. (1932) İstanbul: Devlet Matbaası.

Bhabha, Homi K. Haz. (1990) *Nation and Narration.* London: Routledge.

Bhabha, Homi K. (1994) *The Location of Culture.* London: Routledge.

Bozdoğan, Sibel ve Kasaba, Reşat Haz. (1997) *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey.* Seattle: University of Washington Press.

Bürger, Peter (1992) *The Decline of Modernism.* Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

C'arey-Webb, Allen (1998) *Making Subject(s). Literature and the Emergence of National Identity.* New York ve London: Garland Publishing.

C'hatterjee, Partha (1986) *Nationalist Thought and the Colonial World: A Derivative Discourse.* Delhi: Oxford University Press.

Davison, Andrew (1998) *Secularism, Revivalism in Turkey: A HermeneuticReconsideration*, New Haven & London: Yale University Press.

Gökalp, Ziya (1990) *Türkçülüğün Esasları*, İstanbul: MEB Yayınları. İlk Basım 1924.

Jameson, Fredric (1986) "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", *Social Text*, 15, s. 65-88.

Jusdanis, Gregory (1991) *Belated Modernity and Aesthetic Culture. Inventing National Literature.* Minnesota: University of Minnesota Press.

Köprülü, Mehmet Fuad (1984) *Osmanlı Devletinin Kuruluşu.* Ankara: TTK Yayınevi. 2.baskı

Mardin, Şerif (1994) *Türk Modernleşmesi. Makaleler 4.* İstanbul: İletişim Yayınları.



Gertrude Käsebier, *William M. Ivins'ın Portresi*

Siyaset Kıskacından Biçimcilik Kıskacına Tarihsel ve Sosyolojik Damarını Kaybetme Tehlikesi Sınırlarında Gezinen Türk Edebiyatı

Kurtuluş Kayalı*

Son dönem edebiyatı da diğer alanlardaki gelişmelerden pek farklı değil. Diğer alanlarda da çok miktarda ve belirgin olarak çeviri yaygınlığı var. Türkiye hiçbir dönemde bu ölçüde Batı edebiyatına açılmış değil. Batı edebiyatı konusunda yetkin telif kuramsal çalışmalar yayınlanmamış olsa da Batı edebiyatının seçkin metinleri Türkçe'de mebzul miktarda var olmaya devam ediyor. Ancak burada bir noktaya işaret etmek mümkün. Genellikle günümüzün Batı edebiyatı metinleri gündeme geliyor. Tercih biraz da bariz olarak bu yönde. Ancak bunlar üzerinde düşünce yoğunlaşması olarak nitelenecek bir durum da yok. Bunun somut göstergelerine işaret etmek mümkün.

Her alanda günü yaşayan eğilimin nedenleri üzerinde düşünmek gerek. Türkiye'de sadece belli alanlarda değil, hemen her alanda belli bir tarzda geçmişten kopuş yaşanıyor. Geçmişten kopuş da belirgin bir şekilde geçmişte hiçbir şey bulunmadığı zihniyetinden kaynaklanıyor. Buna

* Prof. Dr. Kurtuluş Kayalı, Ankara Üniversitesi DTCF Tarih Bölümü.

işaret eden bir de metin var. Metin temsilî bir nitelikte. Sadece yazanı bağlamıyor. Metnin başlığı "Yetmiş Sonrası Türk Romanında Estetik Devrim". Belki de edebiyat alanında değişiklik diğer alanlara göre biraz daha önce gerçekleşiyor. Diğer sosyal bilim alanlarındaki gelişme 1960'lı yıllarda başlarken, edebiyattaki farklılaşma da 1950'li yıllarda gerçekleşiyor. Bu durum geçmişe bakma gereksinimini ortadan kaldırıyor. Nasıl bir eski kuşak toplumcu-gerçekçi roman olarak nitelenen roman öncesini önemsemiyorsa, yeni kuşak 1970 öncesi ve hattâ bir ölçüde 70 sonrası romanı, sadece bu romanı, roman olarak düşünüyor. Bir anlamda daha doğrusu her anlamda toplumcu-gerçekçi romana yönelik olarak bir eleştiri başlıyor. Açıkçası somut akım söz konusu edilmeden bir tarz geçmiş zihniyetle hesaplaşma anlayışı gündeme geliyor. Ki toplumcu-gerçekçi anlayışla tartışıldığı ölçüde eski dönem edebiyatına eleştiri yöneltilmiyor. Dolayısıyla son dönemdeki kopuş daha belirgin bir hal alıyor. Belirgin bir ölçüde köy edebiyatına ve işçi edebiyatına dönük bir eleştiri gündeme geliyor. Son dönemdeki kopuşun mahiyetini daha derinlikli olarak tartışmak ve etkilerine daha bir dikkat etmek gerekiyor. Aslında son farklılaşma eskiden daha temelli bir uzaklaşmayı somutlaştırıyor.

Sosyoloji ve siyaset bilimi alanında olduğu gibi edebiyat alanında da belirgin bir kopuş yaşanmıştır. Bir başka biçimde söylemek gerekirse ülkenin somut gerçeklikleri nasıl siyaset bilim ve sosyolojinin ilgi alanından çıkmışsa bir anlamda, edebiyatın da ilgi alanından çıkmıştır. Belki de edebiyattaki sosyolojik damarın kaybolmasını bu konuyla bağlantılı olarak düşünebiliriz. Bu hususun özellikle göz önünde tutulması gerekmektedir. Edebiyatın kurmaca olması gereği toplum gerçekliklerinden soyutlanmış bir anlayışı gündeme getirmektedir. Tabii bunun istisnaları da vardır ama başat anlayış geçmiş dönemden bütünsel bir kopuş şeklinde tecelli etmektedir. Bu anlamda geçmiş dönemin edebiyat anlayışı da iyice karikatürleştirilmektedir. Bunun örneklerine işaret etmek mümkündür. Ancak eski tarz romanın da bir ölçüde de olsa gündemde olduğu düşünülmelidir.

Aslında sorunların anlaşılması bakımından, özellikle estetik söz konusu edildiğinde geçmiş dönem romanlarıyla karşılaştırmanın ağırlıklı bir şekilde yapılması gerekir. Örneğin sinema alanında 1980'li yıllardan itibaren bir kişisel üsluptan söz edilse de, eski tarih kesitlerinde bunun örnekleri olabileceği hiçbir zaman akla gelmemiştir. Dolayısıyla sorgulama gerçekleşmişse de, bunun belirgin romanlar üzerinde somutlaştırılması hiç düşünülmemiştir. Nitekim bu tür genellemelerin altı doldurulmadığı gibi genel bir yargı dile getirilebilir. Bu durum Türkiye'de genel olarak

hemen her alanda geçerli gibi görünmektedir. Nitekim edebiyat alanı benzeri tarzda değerlendirmelerin pek yer almadığı bir alan olarak durmaktadır.

Son dönemin kitabı *Sosyal Bilimleri Açın*'la edebiyat da felsefe gibi temel sosyal bilim alanlarından biri olarak anlaşılmaya başlanmıştır. Türk sosyal bilimcileri için tarihsel anlamda kendi geçmişlerine baktıkları zaman böyle bir açılıma gerek olmadığı düşünülebilir. Çünkü entelektüel hayatımızın en başından itibaren bizim edebiyatçılarımızın hemen hepsi düşünce adamı olarak anlaşılmakta, kabullenilmektedir. Hattâ bunlardan biri, Kemal Tahir, çoğu konuların sosyolojik ve tarihsel anlamda çözümlenmediği bir toplumda romancılara Türk toplumunun sosyolojik ve tarihsel gerçekliklerini anlamlandırmak, çözümlemek gibi bir görevin düştüğünü, onların bunu, bu görevleri de üstlenmesi gerektiğini söylemektedir. Oğuz Atay gibi bir romancı, romana sanat olarak, –salt estetik açıdan baktığı söylenen bir romancı da– kendini Kemal Tahir'in çizdiği bir çizgide düşünmekte; Türkiye'de kimsenin tepki çekmek endişesiyle açıklayamadığı bir gerçeği ifadelendirmektedir. Kemal Tahir'in Türk anlatı geleneğini ve Batı romanını çok derinlikli olarak bildiğini belirtmektedir. Bunun getirdiklerinin en azından iki noktada açımlanması gerekiyor.

İlginç bir durum bu kısmi açımlamada kendini hissettirebilir. Bunlardan biri bizzat Oğuz Atay'ın gerçekleştirdiği bir saptamadır. Oğuz Atay'ın belirttiğine göre kendisi *Türk Ruhu* başlıklı bir roman yazmayı amaçlamaktadır. İnsanın vermesi gereken cevaplardan biri de bu tür bir romanın temel düşünsel kaygısının ne olduğudur. Bir de Kemal Tahir gibi yazdığı metinlerin roman değil, tezli kitaplar, tarihsel çözümlemeler olduğu belirtilen bir düşünce adamı hakkında Oğuz Atay'ın neden romanı en iyi bilen romancı nitelemesini yaptığıdır. Zaten olayın bir başka boyutu da bu tür noktalarda, estetik konusunda ısrar eden, bir estetik devrimden bahseden insanların, aralarından birinin *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu* başlıklı bir çalışma yapmasıdır. Bu tarz bir çalışmanın ne ölçüde anlaşılan anlamda edebiyat alanına gireceği ayrı bir sorundur. Bu durum bir ölçüye kadar sorgulanmalıdır. Oğuz Atay da kendini yeni dönemin edebiyatçılarına göre çok daha fazla toplum sorunlarıyla ilgili hissetmektedir. Bu tarz sorular bir biçimde tartışılmalıdır.

Bir temel konu da edebiyat üzerinde düşünmektir. Son dönemde edebiyat hakkında düşünüldüğü konusunda ciddi sorunlar, soru işaretleri bulunmaktadır. Edebiyat üzerinde düşünmek, herhangi bir metni somut bir modelle çözümlemeye çalışmak değildir. Düşünmek de bazı metinleri okuyarak olmaz. Belli bir alanda düşünce ancak yazarak gerçekleşir. Bu anlamda da Türkiye'de edebiyat üzerine örneğin, Kemal Tahir'in edebiyat ve roman notları hesaba katıldığı takdirde, onun ölçüsünde düşünmüş

romancı, düşünce adamı sayısı oldukça azdır. Estetik devrim sözünü ederek, etmeyerek son dönemde Türk edebiyatı hakkında düşünen insan neredeyse yoktur. Bu noktada iki durum ortaya çıkmaktadır. Bunlardan biri bu noktada fazla genellemeye yaslanmadan geçmiş dönem Türk edebiyatını bütünüyle silme denemesidir. Bu olağanüstü vahim bir durumdur. İkincisi de değinilen, kullanılan bir takım genellemelerin ve hattâ bazı kalemlerde klişe durumuna düşmüş basit nitelemelerin ve değişimin kanıtı olarak kullanılan bazı göstergelerin geçmiş dönem edebiyatçıları tarafından hiç bilinmediği sanısıdır. Ancak bazı metinlerin okunması halinde, sanatsal metnin sosyolojik makaleye dönüşme eylemine ta 1962 yılında yayınladığı "Kasaba Edebiyatı" başlıklı bir makalesiyle Sezai Karakoç yetkin bir şekilde dikkat çekmiştir: "Yani bu eserler, gerçeklik değerleri varsa, olsa olsa sosyoloji bakımından önemli olurlar. Ama bundansa röportaj ve makaleler daha faydalı ve daha etkilidirler. Çünkü: sanat değerinden mahrum bir roman, hikâye, piyes ve şiirin inandırıcı ve etkili olması mümkün değildir."[1] Son dönem, özellikle Batı Dili ve Edebiyatı bilim dallarından gelen edebiyat araştırmacıları eski dönem sanatçılarına ve edebiyat adamlarına sanki hiç bir şey bilmez muamelesi yapmaktadırlar. Kendi anlayışlarına göre belli bir dönemi milat olarak düşünmektedirler. Kendileri de edebiyatın, romanın genel sorunları üzerine belki de yazarak düşünmemektedirler.

Türkoloji alanından gelenlerin yazdıkları belki de yaşadığımız tarih kesitinin özellikleri nedeniyle hiç önemsenmemektedir. Ancak bir takım kuramsal metinlerin Tanzimat ve sonrası edebiyatı çözümlemek amacıyla kullanılması, daha doğrusu okunması daha gerçekçi saptamaların yapılmasının belki de belirgin bir biçimde yolunu açacak gibi görünmektedir. Bu anlamda Jale Parla'nın *Don Kişot'tan Bugüne Roman* başlıklı kitabı yeterli olmasa da önemli bir başlangıç olarak görülmelidir. Benzer bir noktadan bakan araştırmacıların metinlerinde önceden öneminin altını çizmedikleri eski romancılara, bu arada Ahmet Midhat Efendi'ye yönelik değerlendirmeler vardır. En azından Türkoloji çalışmalarının bu alandaki yoğun birikimi bu konuda yapılacak değerlendirmelere kaynaklık edebilir. Meselâ, Ahmet Hamdi Tanpınar üzerine Batı Dili ve Edebiyatı bölümlerinden gelen akademisyenlerin yaptığı tahliller dar anlamda akademik tahlillerdir. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın kültür konularını yorumlayışının ruhunu kavradıklarını söylemek de pek mümkün olmamaktadır. Onun ötesinde yeni düşünsel yönelimlere doğru açılan sosyologlar bile Ahmet

[1] Sezai Karakoç, "Kasaba Edebiyatı" (Yeni İstanbul, 1962), *Edebiyat Yazıları II – Dişimizin Zarı*, 2.b., Diriliş Yay., İstanbul, 1997, s. 47.

Hamdi Tanpınar'ın önemli bir düşünür olduğu saptamasının altını dolduramamakta ya da kendilerini bu konuda görevli addetmemektedirler. Bu hususun sorgulanmasının insanı hangi noktalara götürebileceği üzerinde derinlikli olarak durulmalıdır. Başka örnekleri de nazar-ı dikkate alarak Türkolojinin bu alandaki birikiminin atlanılmaması gerektiği düşünülmelidir. Türkolojinin birikiminin eleştirilerek değerlendirilmesi yeğlenmelidir. Fakat bütünüyle ihmal edildiği şeklinde bir görünüm vardır.

Son dönem edebiyat literatürünün en azından bir yönü itibariyle konunun sosyolojik tahlilinin dışında bulunması o konuda geçmiş dönem ölçüsünde bile olsa sosyolojik tahlil yapma eyleminden bütünüyle kopmayı beraberinde getirmiştir. Bu vahim bir durum olarak ortadadır. Bazı noktaların birbiriyle uyum halinde geliştiği şeklindeki anlayış bir biçimde sorgulanmalıdır. Son dönemde hem sosyal bilim alanında, hem de edebiyat alanında Bahtin belirgin bir şekilde ön plana çıkmıştır. Bahtin'in de merkezî konularından biri Dostoyevski'dir. Türk edebiyatı ve düşüncesi açısından da Dostoyevski merkezî bir konumda olmuştur. Hattâ Dostoyevski'nin Batı izlenimlerinin Türkçe'de yayımlanması Kemal Tahir'in önerisi üzerine gerçekleşmiştir. Bir anlamda Bahtin'in önemsenmesi ile Türkiye'de Dostoyevski ilgisi arasında paralellik bulunabilir. Bu durumun gerçekçi yorumu, derinlikli bir tahlili Türkiye'de edebiyat alanının doğru anlaşılmasının yolunu açabilir.

Türkiye'de her alanda olduğu gibi edebiyat alanında da olağan süreç ifrat ve tefrit arasındadır. Önceki dönemde sanat alanında neredeyse sanatın bütünüyle toplumsal tarafı esas alınmış, bu dönemde de sanatın bütünüyle sanatsal yanı üzerinde durulmuştur. Bu anlamda sadece son dönem sanatının, bu arada edebiyatının toplumsal boyutunun değil, Cumhuriyet' in ilk dönem sanatının da toplumsal boyutunun atlandığı görülmektedir. Zaten edebiyatın başka bilim dallarının, bu anlamda sosyoloji ve tarihin ilgi alanının da dışında olduğu fark edilmektedir. Dolayısıyla Türkiye'de uzun yıllar edebiyat sosyolojisi okutulmamasının, bundan da önemlisi edebiyat sosyolojisi yapılmamasının konumuzla bağlantısı vardır. Nitekim edebiyat alanında geçmiş dönemlerde yapılan yorumlar da belirgin ölçüde sathi olmuştur. Sathi olmasının en belirgin göstergelerinden biri de doğrular ve yanlışların belirgin bir şekilde basit olarak anlaşılabileceğinin sanılmasıdır. Gerçekleştirilen antolojilerde bile yorum konusunda hiçbir duyarlılık bulunmamaktadır. Türkiye'de belki son dönemlere gelene kadar öykü ve roman antolojileri kısa bir biyografiden sonra gelişigüzel seçilen metinlerin arka arkaya sıralanmasından oluşmaktadır. Yazarların yaklaşımları ve seçilen metinler üzerinde neredeyse hiç düşünülmemiştir. Bu konuda belki de dört istisnadan, Tahir Alangu, Aziz Nesin,

Ömer Lekesiz ve Mehmet Kaplan'ın antolojilerinden bahsetmek gerekecektir. Bu yazarlar romancı ve öykücülerin toplum, roman ve öykü konularındaki düşüncelerini, yaklaşımlarını yorumlamayı denemişlerdir. Bu durum da edebiyat konusunun genelde Türkiye'de sosyolojik planda düşünülmediğini gösterecek mahiyettedir. Bunun başka örnekleri de kuşkusuz vardır.

Türkiye'de roman eski dönemlerde, özellikle 1960'lı yıllarda genellikle siyaset bağlamında düşünülmüştür. Türk romanına zaman zaman siyaset bilimcilerin ilgi duymasını bununla açıklayamayız. Bir dönemde edebiyattan gelen ilgi de bu noktada odaklaşmaktadır. "Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme" (1978) başlıklı metin sosyolojik bir edebiyat değerlendirmesi çağrışımı yaparken bariz bir şekilde, ayrımlamasından, bölümlendirmesinden de anlaşılabileceği gibi siyaset eksenli bir yorum denemesidir. Bir Sosyal Bilimler Kongresi'nde, 1998 yılında edebiyatla ilgili tek tebliğde de "Anılan üç yazara burada tarihe eğilim duyan bir siyaset bilimcisi gözüyle yaklaşılmıştır"[2]. Başka örnekler de Türk edebiyatına yaklaşım tarzının özellikle 1960'lı ve 1970'li yıllarda siyasetin kıskacında kaldığını göstermektedir. Bir başka deyişle, bu durum dönemin sosyolojik tahliller yapan roman ve romancılarının gözden kaçırılmasına sebep olmuş ve geçmiş dönem edebiyatının derinlikli anlamda sosyolojik olarak sorgulanmamasını beraberinde getirmiştir. Bu çerçevede "Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma" (1971) ve 1972/3 yıllarında *Yeni Dergi*'de cereyan eden Ahmet Hamdi Tanpınar üzerine tartışma yazıları ayrıksı metinlerdir. Bir anlamda ilk dönem edebiyatına yönelme ve Ahmet Hamdi Tanpınar ilgisi Türk edebiyatı araştırmalarında cılız olan sosyolojik damarı güçlendirmiştir. Romancılara, sanatçılara bakıldığında onların metinlerindeki –ki bunlar sadece sanatsal metinler değildir– sosyolojik damar çok daha belirgindir. Bunlar arasında belirgin olarak Cumhuriyet dönemi, Cumhuriyetin ilk dönem sanatçıları, romancıları da bulunmaktadır. Yazılan metinlerin ayrıntılı olarak değerlendirilmesi gerçekçi sonuçlara varmanın yollarını açabilir. Sözü edilecek, kısaca değinilecek metinler de dönemin sosyologlarının yapıtlarından bile daha az siyasal nitelik taşımaktadır.

Edebiyatçıların sosyolojik tahlil yapma yeteneğinin birkaç köklü örneği üzerinde durmak mümkündür. Bunlardan biri, *Ankara* romanı dolayısıyla, onda amaçlanan dünya dolayısıyla Yakup Kadri'nin yazdığı "Büyük İnkılâp Küçük Politika" başlıklı metindir. Bu metin belki de yıllar

[2] Duygu Köksal, "Sosyal Bilimlerin Kıyısında Edebiyat", *Sosyal Bilimleri Yeniden Düşünmek*, Metis Yay., İstanbul, 1998, s. 226.

sonra, –kırk yıl sonra– Türkiye'de başlayacak olan kopuş ve süreklilik tartışmalarına kaynaklık edebilecek bir tartışmadır. Cumhuriyet'in ilk on yılında –ki metin 1930'larda yayınlanmıştır– eski dönemin özelliklerinin nasıl süregittiğini sosyolojik olarak çözümlemektedir. Bu tahlili yaparken de siyasal gelişmelere göndermede bulunmamaktadır. Sözü edilen metinle birlikte değerlendirilebilecek bir başka kaynak Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1936'da yayınladığı "Türkçe'de Roman" başlıklı iki makalesidir. Bu çalışma da bugünkü mantalite çerçevesinde Türkiye'de romanın yokluğunu anlatmak, ifade etmek içindir. Belki de sosyolojik tahlillerin başladığı son dönemde bu metne gönderme yapılmaya başlanmıştır. Sezai Karakoç'un yıllar önce yaptığı bir değerlendirmede de 1980'li yıllarda Berna Moran'a atfedilen yorumun daha kapsamlı bir şekilde formüle edildiği saptanmaktadır: "İkinci Dünya Savaşı değerleri kökünden yıkan ve sarsan bir vaka olarak edebiyatı bir anda ekmek kavgası edebiyatı haline sokunca, bir çeşit köy (zıraî proleterlik) ve proleter edebiyatı kapladı ortalığı. Hâlâ da bu edebiyat, dıştaki akisleri yüzünden biraz da, kendi sınırlarına çekilmek niyetinde değil."[3] Sezai Karakoç kendi yaklaşımı çerçevesinde temel iktisadi ölçütlerle edebiyat yapıldığını geniş kapsamlı tahlilinin sonuçlarından biri olarak belirtmektedir. Ancak bu aşamada altı çizilmesi gereken bir durum vardır. 1970'li yılların başlarında da Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanları iktisadi ekseni çerçevesinde değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Söylenmek istenen nokta Türk edebiyatındaki sosyolojik damarın konu üzerinde tahlil yapanlar açısından gerçekleşmemesi, onların metinlerine yansımamasıdır. Dolayısıyla metinler, sanatsal metinler tahlil edildiği zaman bile Türk edebiyatındaki sosyolojik tahlillerin Türkiye'de akademik alandaki tahlillere göre daha gelişkin olduğu görülmektedir. Bunun göstergelerini bazı tahlillerde bulmak da mümkündür. 1940'lı yıllar sosyolog ve kültür bilimcilerinin edebiyat üzerine yazma eğiliminin nedenlerinden biri de belki budur. Ayrıca kimi sosyal bilimciler 1950'li yılları bütünüyle bir karanlık dönem olarak nitelemişlerdir. Ve yurt dışındaki bir sosyal bilimci Kemal Karpat da, belki önemine binaen *Türk Edebiyatında Sosyal Konular* başlıklı sonradan Türkçesi de yayımlanan İngilizce bir metin yazmıştır. Türk edebiyatı geçmiş dönemde sosyal konuların işlenişi anlamında Türk sosyal biliminden ileri bir noktadadır. Türkiye'de sosyal bilimler de en gelişkin, en etkili olanları itibariyle 1960'lı yıllarda siyaset bilimi ve hukuk alanında öne çıkmıştır. Türkiye' de uzun yıllar *Bizim Köy*'ün merkezî bir yer işgal etmesini başka türlü izah etmek mümkün değildir. Bu durum bazı mahfillerde hâlâ süregit-

[3] Sezai Karakoç, *a.g.e.*, s. 49.

mektedir. Selim İleri'nin başlattığı ve birkaç kitap doğuran tartışma bunun kanıtıdır. Tartışmanın temel konusu *Huzur* ile *Bizim Köy*'ün edebî anlamda mukayesesidir.

Bu noktada meselenin kültür boyutu gündeme gelmektedir. Türkiye' de son dönem yöneliminin işaretlerini bir metinden aktarmak mümkündür: "Sosyal bilimlerin 1970'lerden itibaren edebi metinlere daha çok ilgi duyduğu söylenebilir. Bu hem Batı üniversitelerinde kültürel çalışmalar adlı bir alanın ortaya çıkması, hem de modernleşme ile edebiyat – özellikle roman– ve okumanın ilişkisi üzerine yapılan çalışmaların artması ile açıklanabilir".[4] Türkiye'de bu tür bir ilişki yok denecek kadar azdır. Durum değerlendirildiği zaman modernleşme roman ilişkisinin belki o da bir ölçüde yeni dönemde tartışıldığı söylenebilir. Türkiye'de kültürel çalışmalar kavramının sürekli telaffuz edildiği ve fakat çalışmaların, bu alanda gerçekleştirilen çalışmaların bütünlüklü bir yorumunun yapıldığı söylenemez. Bu durum örneğin, neredeyse bütün tarihçiler Annales Okulu'nu benimsediklerini belirtmelerine mukabil Annales Okulu üzerine bir tek telif makalenin olmamasıyla benzerlik arz etmektedir. Türkiye'de diğer alanlarla benzer bir şekilde kültürel çalışmalar alanındaki gelişmeler de aynı çerçevede seyretmektedir. Bu durum salt kültür alanına inhisar etmemektedir. Kültür konusunun gündeme gelmesi ile birlikte sorunlara milliyetçilik boyutu çerçevesinde bakılır olmuştur. Örnek vermek gerekirse özellikle siyaset bilim eksenli bir edebiyat araştırması konuyu anlamlandırmak açısından bir açılım sunmaktadır.[5] Bu çalışmada üç entelektüel, Kemal Tahir, Cemil Meriç ve Attilâ İlhan'ın yaklaşımları kültürel milliyetçilik olarak nitelenmektedir. Başka bir dönemde, hattâ çok yakın tarih kesitinde ve zaman zaman hâlâ bu entelektüeller milliyetçi olarak nitelenmemişlerdir. Genel hatlarıyla konu değerlendirildiği zaman bunlar belki de hiçbir zaman milliyetçi sıfatıyla anılmamışlardır. Zaten son dönemde de yaygın olarak milliyetçilik eksenli çalışmalar siyaset bilim ve sosyoloji alanında yoğun olarak geçerli olmaya başlamıştır. Hattâ bu çalışmalar edebiyat eksenli olsun olmasın 1960'lı yıllardaki çalışmalarla çelişmektedir. Somut durumlara gönderme yapan, tarihsel perspektif çerçevesinde yorum yapan metinler de giderek azalmaktadır.

Bir başka süreç de konunun kavranması açısından önemlidir. O da genelde sosyal bilimlerde makro alanlardan mikro alanlara yönelen süreçtir. 1960'lı yıllar makro yaklaşımların ortaya çıktığı dönemler olmasına mu-

---

[4] Duygu Köksal, *a.g.m.*, s. 221.

[5] Duygu Köksal, *The Politics of Cultural Identity in Turkey: Nationalist Perspectives in the Writings of Kemal Tahir, Cemil Meriç and Attilâ İlhan*, Basılmamış doktora tezi, The University of Texas, 1996.

kabil 1990'lı yıllardan itibaren mikro konular incelenir olmuştur. Hattâ Şerif Mardin 1994 yılında kendi akademik tecrübesine de göndermede bulunarak bu tür bir sürecin dünyada yaşandığına dair bir genelleme yapmıştır. Zaten süreç yukarıdaki bir alıntıda da ifadelendirildiği gibi dünya çapındaki bir gelişim vesilesiyle başlamıştır. Dünya çerçevesindeki değişik gelişmeler Türkiye'nin iç dinamikleri hiç hesaba katılmadan benimsenir olmuştur. Bu coğrafyanın iç dinamikleri hiç kale alınmamış gözükmektedir. Bunun başka sorunlarla da belirgin bağlantısı vardır. O da son dönemde yerellik üzerine yapılan teorik vurgudur. İstenildiği kadar bu tikellik, evrensellik bağlamında değerlendirilsin yerelliğin gerektirdiği farklılık üzerinde durmak gibi bir yönelim hiçbir zaman sağlıklı bir şekilde oluşmamıştır. Genelde sosyal bilim alanındaki bu çelişki ister istemez edebiyat alanındaki çalışmalara da yansıyacaktır. Bu durumun edebiyat alanında yaratacağı sorunlar haliyle sosyal bilim alanında yarattığı sorunlardan daha fazla olacaktır. Zaten yerellik de mikro ölçekte mütalaa edildiği zaman meselenin bütünsel bir formülasyonu hiç oluşmayacakmış gibi görünmektedir. Yerelliğin gündeme girmesiyle birlikte ülke gerçeklerinden haberdar olmama hali daha soyut genellemelerin ortaya çıkmasını beraberinde getirmiştir.

Son dönemde özellikle Oryantalizmin, o da Edward Said'in 1978 tarihli kitabıyla işlenmeye başlaması ilginç durumların belirmesine yol açmıştır. Bu durum Doğu/Batı sorununun yeni baştan başka bir bağlamda tartışılmasına sebep olmuştur. Başka unsurlarla birlikte Türkiye'de düşünce hayatı açısından yeni bir döneme girildiği düşüncesi uyanmıştır. Bu yeni dönemde Türkiye'nin çok eski temel konusunun öne çıkması dönüp eski dönemlere yeni Doğu/Batı sorunu çerçevesinde bakmayı düşündürmediği gibi, eski zamanlar mantalitesinde de işe yarar bir yaklaşımın olup olmadığı da sorgulanmamıştır. Bunun ötesinde 1950'li yıllara kadar Türk romanının ana ekseninin kültür ve Doğu/Batı sorunu olduğu da hesaba katılmamıştır. Yeniden, yeni dönemin bazı yazarlarının temel problemlerinin kültür üzerinde, Doğu/Batı ekseni çerçevesinde oluşması bu romancılarda eski zihniyetin ne tür etkileri olabileceğini de düşündürtmemiştir. Bu yeni yönelimin konuyu inceleyenleri bizim iki yüz yıllık modernleşme sürecimizi irdeleyen romanlara, romancılara yöneltmesi gerçekleşmemiştir. Cumhuriyet öncesinin incelenmesinden öte Yakup Kadri, Reşat Nuri ve Halide Edip'in metinlerinin üzerinde durulmaması dikkat çekici bir durumdur. Özellikle son dönem yazarlarının iktisat ve siyaset çerçevesinde etkilenmeleri bu anlamda öğreticidir. Bu bakımdan Orhan Pamuk'un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* iyi bir örnek oluşturabilir. Son romanı *Kar*'la da siyasete gidip gelen Orhan Pamuk'un metinlerinde kültürel

boyut belirgin bir şekilde zayıf kalmaktadır. Söz konusu roman bizim 1950'li yıllar roman geleneğimizin sıradan bir uzantısı gibi duruyor. Bu anlamda Halide Edip'in *Vurun Kahpeye* (1926), *Sinekli Bakkal* (1936) ve *Sonsuz Panayır* (1946) romanları hem Doğu/Batı sorununun ne kadar basit olmayan bir çerçevede işlenebileceğini, hem de özellikle *Sonsuz Panayır* açısından bir dönemin, 1950'li yıllara takaddüm eden dönemin siyasete dolaysız gönderme yapmadan kültürel boyutuyla incelenebileceğini, kültürel simgelerle anlatılabileceğini göstermektedir. Son dönemde kültür denince neredeyse sadece milliyetçilik anlaşılmaktadır. Halide Edip de son dönemdeki çalışmalar açısından feminizm noktasından ve siyasal görüşleri çerçevesinde değerlendirilmektedir. Aslında Halide Edip siyasal anlamda da dolaysız olarak Kemalizme yönelik, o da 1929 yılında yazdığı eleştirel makalesi çerçevesinde anlaşılmak istenmektedir. Halide Edip'in kültür alanındaki tahlillerine dair yorumlar hiçbir şekilde gündeme gelmemektedir. Önce söylenenleri daha bir temelli doğrulamak adına Halide Edip'in *Türkiye'de Şark Garb ve Amerikan Tesirleri* kitabından daha doğrusu 1929 ve 1935 yılında yayınladığı kitaplarını biraz serbest tercüme yaparak oluşturduğu kitabından bahsetmeliyiz. Bu anlamda Halide Edip'i salt bir romancı olarak düşünmemek gerekir. Belki de Türkiye' nin kadim Doğu/Batı tartışması çerçevesinde konuların irdelenmemesi makro konulardan mikro konulara eğilimin olmasıdır. Bir dönemlerin akademisyenleri de Halide Edip'in sadece edebiyatçı olduğunu sanmışlardır. Hâlâ sanmakta olanlar da vardır.

Son günlerde gündeme tarih sorunu da girmiştir. Tabii bir de estetik sorunlar ve bu arada kurmaca esas olduğu için tezli roman anlayışından uzak düşülmüştür. Geçmiş dönem tarihi bir biçimde bir oyun olarak anlaşılmış, romanda, başka alanlardaki egzotizm anlayışının, merakının tarihe yansıması olarak şekillenmiştir. Bu noktada bir paralelliğe de dikkat edilmesidir. Tarih de, kültür alanına benzer şekilde geçmiş dönem sosyal biliminin olduğu gibi romanının da ana ekseni değildir. Son dönemdeki yeni yönelimde bu nedenle önemli tıkanıklıklar yaşanmaktadır. Bizim önemli romancılarımız kelimenin tam anlamıyla tarih ve kültür romancılarıdır. Yeni dönem romancılarının bu konudaki yaklaşımları mikro noktalara teksif edilmektedir. Yaşları müsait olanların eskiden yazdıklarına bakıldığı zaman tarihe yönelmelerinin tümüyle sürpriz olduğu görülebilir. Genel bir tarih anlayışı çerçevesinde sorunları değerlendirenlerin de örneğin, Lozan konusunda yeni diye ifadelendirdikleri yaklaşımların daha önce bütünsellik çerçevesinde tarih yaklaşımı olarak formüle edildiği görülebilir. Dolayısıyla eski dönemde bile olağanüstü sınırlı bir şekilde romanda öne çıkan tarih vurgusu, ayrıntılarda kaybolacak tarzda son dönem roma-

nının ana eksenini oluşturmuşa benzemektedir. Dünya görüşünü en belirgin olarak yansıtan tarihsel değerlendirmelerin ne ölçüde dünya görüşünden uzaklaştırılabileceğinin en iyi somutlanabileceği yer son dönem Türk romanıdır. Tarihsel roman Türkiye'de son sıralardaki biçimlenişi itibariyle yeni mekânlara yönelme eğilimi olarak kendini ele vermektedir. Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın aksine bu yeni yönelimi işaret etmektedir.

Son dönemin temel eğilimi, eğilimleri bütün göstergeleriyle artık tabiri caizse bir *puzzle* çözümü, ayrıntılarda tıkanan bir bulmaca çözümü halini almaktadır. Bir anlamda erbabının fark edebileceği kompleks problemlerin şifrelerinin çözülmesine benzeyen bu durum konuya aşina insanların anlayamayacağı metinlere dönüşmektedir. Kültürel araştırmalar mecrasında seyreden çalışmaların fazlalaşmasıyla genel değerlendirmelerin ortadan kalkmaya başlaması bazı sorunlara, problemlere işaret etmektedir. Bu durum konunun bütünsel anlamda anlaşılmasının önünde önemli engeller oluşturmaktadır. Mikro alanlarda yoğunlaşan incelemelerin bütünle bağlantısının kurulmasına çalışılmaması, söz konusu çalışmaların ayrıntı noktasında kalmasına neden olmaktadır. Özellikle yönelimin makro yaklaşımların daha sınırlı olduğu edebiyat alanında çalışmaları yapanların özensiz olmaları durumunda olağanüstü savruk araştırmalar gündeme girmektedir. Bütünden kopuk ayrıntılar üzerine odaklaşmış çalışmalar genel bir imajın oluşmasına engel olmaktadır. Zaten bu durum da meselenin ruhunun anlaşılmasının önüne geçmektedir. Dolayısıyla bütünsel değerlendirmeler hepten ortadan kalkmaktadır. Her bir şeyin ortadan kalkması, edebiyatın bir oyuna dönüşmesi, dönüştürülmesi zaten zayıf olan tarihsel yorumların giderek kaybolmasına ve Türk edebiyatının sosyolojik damarının iyice zayıflamasına yol açmaktadır. Türk edebiyatı tarihsel ve sosyolojik değerlendirmeleri itibariyle önemli bir potansiyel oluşturmaktadır. Konunun bir başka özelliği de yönelimin edebiyattan kaynaklanmadığı gerçeğidir. Edebiyatın özgür ve özerk bir alan olarak nitelenmesine karşın edebiyat alanındaki gelişmeler bütünüyle sosyal bilim alanındaki gelişmeler tarafından şekillenmektedir. Bu durumun somut bir göstergesi olarak, son dönemdeki popüler bir romancının sosyolog olmasıyla bağlantısı üzerinde durulmaması olağanüstü ilginç görünmektedir. Bir dönemin tezli romancı olarak telakki ettiklerine yöneltilen eleştirilerin son dönem gelişmeleri açısından daha geçerli olması çelişik bir durumdur. Aslında son dönemde gelişen süreç genelde tarihsel ve sosyolojik yorumlardan uzaklaşmanın bir sonucudur. Siyaset bilim ve sosyoloji çalışmalarının gerisindeki sosyal gerçekliklerin silinmesi edebiyatı da getire getire

bu noktaya getirmektedir. Son dönem edebiyat ortamına da bu edebiyat eylemi yakışmaktadır.

Ancak durum ister istemez başka gelişimlerin dinamiğini oluşturmaktadır. İdeolojisinde ısrarlı, dünya görüşünde kararlı Orhan Kemal'in romanı üzerinde en nitelikli iki araştırmanın romancının düşünce dünyasının bütünüyle dışındaki iki edebiyatçı tarafından gerçekleştirilmesi muhtemelen yeni bir gelişimin habercisidir. Ya da zaten olup bitmiş dönüşümün... Türk edebiyatının tarihsel ve sosyolojik birikimin yitip gitmesi zaten mümkün değildir. Genel gelişim süreci üzerinde reddi mirasçı zihniyetin köklü etkisi olabileceği ve evrensel boyutlarda seyredeceği düşünülen Türk edebiyatı üzerinde Türk kültürünün damgasının, renginin belirgin olarak hissedilmeyeceği bir ham hayaldir. Türk edebiyatının tarihsel ve sosyolojik damarı ister istemez etkisini gösterecektir. Bizim tarih ve kültür romancılarımızın şekillendirici etkileri bir yerde tıkansa da hepten yok olacak gibi görünmemektedir. Belki de yeni durum yeni bir mecrada seyredecektir.

TÜRKİYE MODERNLEŞMESİNDE TOPLUMSAL VE BİREYSEL ÖZERKLİK SORUNU: OĞUZ ATAY VE ORHAN PAMUK'LA BİRLİKTE DÜŞÜNMEK

Kürşad Ertuğrul*

"Kendime yeni bir önsöz yazmak istiyorum.
Yeni bir dil yaratmak istiyorum."
O. Atay, *Tutunamayanlar* s. 492

Türkiye'nin modernleşme süreci üzerine farklı kesimlerce yapılan değerlendirme ve eleştirilerde şimdiye dek bir çok kısıt ve sorun vurgulandı. Bunlar, modernleşme sürecinin devlet-merkezli olması, cemaatçi toplumsal yaşam, bireyselleşmenin sınırlılığı ve Batı dünyası ile tam bir bütünleşmenin sağlanamaması gibi farklı siyasal, toplumsal ve kültürel sıkıntı noktalarını ve açmazları kapsadı. Oysa, tüm bu sorunlar kadar, bunları dile getiriş nedenlerimizi ve biçimimizi de 'eksikliği' ile belirleyen önemli bir diğer neden daha vardır. Bu da modernleşme süreci içinde toplumsal ve bireysel özerkleşme potansiyelinin yaşama geçirilebilmesi sorunudur. Yani Türkiye tarihsel-toplumsal alanını oluşturan değerler, kurumlar, kanunlar, anlamlar ve tahayyüllerle ne ölçüde açık ve özerkleşmiş (araçsal olmayan) bir ilişki kurulabildiği ve böylece "yeni" (ve hattâ aşkın)

* Dr. Kürşat Ertuğrul, ODTÜ, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Bölümü.

olanın yaratılabildiği, düşünülebildiği ve hayata geçirilebildiği sorusu bize daha kapsayıcı ve temel bir perspektif sağlayabilir.

Bu bağlamda toplumsal ve bireysel özerklik kavramlarını en talepkâr ve idealize edilmiş halleriyle kullanmak, Türkiye deneyimi içinde bu varoluş durumlarına ne kadar çok gereksinim duyduğumuzu göstermek bakımından yararlı olacaktır. C. Castoriadis'in felsefi ve teorik çerçevesi bu katkıyı sağlayabilecek özelliktedir. Bu çerçevede özerklik, toplumların kendi oluşumlarını, dünyayı kurgulayış ve simgeleştirme biçimlerini, kurumlarını ve kanunlarını, kısaca varoluş koşullarını, sorgulayabilmesini ve tüm bunları değiştirebilir-dönüştürebilir ve yenilerini yaratabilir durumda olmalarını ifade eder. Bu durum, toplumların "açık" olmalarını gerektirir. Açıklık ve açık toplum ise kendi değerlerinin, anlamlarının ve normlarının değişmezliğine inanarak yaşayan "kapalı" toplumların (ve bu durumu tanımlayan "kapalılık" kavramının) karşıtıdır. Özerklik, bu anlamda toplumsal bir özelliktir ve yeni toplumsal ve kültürel oluşumlar yaratabilmenin de önkoşuludur. Bu nedenle, özerklik ve açıklık bir tarihsel-toplumsal alan içinde yaşanır ya da engellenir. Bireyler de bu tarihsel-toplumsal alanların kuruluş süreçlerinin farklı biçimlerde vücut bulmuş yansımalarıdır. Çünkü bireyin oluşum süreci bu toplumsal dünyayı oluşturan ve kurumsallaştıran anlamlar ve değerler dizgesinin edinilmesini ve/veya bunlarla yüzleşilmesini içerir. Dolayısıyla toplumsal ve bireysel özerklik iç içedir. Bu bağlamda bireysel özerkliği mümkün kılacak ve destekleyecek bir toplumsal özerkliğe gereksinim vardır. Bu çerçevede bireysel özerklik, bireyin kendi oluşum süreciyle ve davranışlarını belirleyen etmenlerle (özellikle bilinçdışı olanlar olmak üzere) özeleştirel bir ilişki kurabilmesi ve böylece eylem ve düşüncelerini özgürleştirebilmesi çabasıyla örtüşür. Bu çaba içinde, yaratıcılığın ve yaratıcı imgelemin olanakları toplumsal ve bireysel düzlemde yaşama geçirilebilir (Castoriadis: 1998, 16-17). Sonuç olarak, özerklik toplumsal bir hedeftir ve yaşanabilmesi bir "praksis"i gerektirir. Yani özerklik aynı zamanda bir toplumsal projedir. Castoriadis'e göre "özerklik projesi" antik Yunan demokrasisi ile doğmuş ve Batı Avrupa'nın kentli toplumlarında ortaçağların sonuyla birlikte yeniden yaşama geçirilmiştir. Yani toplumsal ve bireysel özerklik Avrupa modernitesinin kurucu dinamiklerinden biridir (Castoriadis, 1987).

Bu makalede vurgulanacağı gibi, Türkiye modernleşmesi toplumsal ve bireysel özerkleşme potansiyelini taşımakla birlikte bunu büyük ölçüde kısıtlayan bir deneyimdir. Toplumsal özerkliği hedef alan siyasal ve toplumsal dinamiklerin çok kısıtlı olduğu bu tarihsel-toplumsal alanda bireysel özerklik çabaları da kişilik sorunlarıyla boğuşmanın ve tarihsel-toplumsal baskı ve "mirası" aşamamanın yarattığı sıkıntılar içinde bocalama-

ya dönüşmüştür. Bu deneyimlerin en yetkin ve dolaysız tanığı modern Türk romanıdır. Özellikle, A. H. Tanpınar, O. Atay ve O. Pamuk tarafından üretilen romanların bütünsel bir karşılaştırması, bu deneyimleri tarihsel akışı-değişimi içinde ve varoluşsal düzeyde kavramamıza yardımcı olabilir. Bu yazıda O. Atay'ın romanları odağında böyle bir karşılaştırmaya katkı sağlamaya çalışılacak.

OĞUZ ATAY: ÖZERK VE OLUMLU BİREY ARAYIŞI

"Ben Karagöz filan değilim."
O. Atay, *Tutunamayanlar*, s. 495

Yıldız Ecevit'in de vurguladığı gibi O. Atay romansal anlatımda bilinç akımı tekniğinin Türk edebiyatındaki "gerçek öncüsüdür." (Ecevit: 1989, 87) O. Atay bu tekniği kullanarak "karakterlerini kendi iç dünyalarında bir yolculuğa yollar, tıpkı çoğu modern Batılı yazarın yaptığı gibi." (Ecevit: 1989, 91) O. Atay'ın edebiyat tekniği bağlamında tanımlanan bu yaratıcılığının aslında daha önemli siyasal, toplumsal ve kültürel amaçları ve işlevleri vardır. O. Atay edebiyatı ve onun olanaklarını, içinde yaşadığı tarihsel-toplumsal alanla yoğun bir eleştirel ve özeleştirel "çarpışma" için kullanır. Bu anlamda Türkiye modernleşmesi ve onun kısıtları ile yüzleşir. Bu yüzleşmede görüleceği gibi, kendisinden önce A. H. Tanpınar'ın tüm edebî görkemiyle vurguladığı, benimsediği ve yaşatmaya çalıştığı, toplumsal ve kültürel "yekpârelik" kurgusu ve tasavvuru çatırdamıştır. O. Atay, Türkiye'nin 1960'lar ve 70'ler boyunca yaşadığı toplumsal ve kültürel farklılaşma-ayrışma dinamiklerinin içinden yazmaktadır. O'nun için gerçek meydan okuma "bütünlüğü" yeniden üretmek değil özerkliği ve kendiliğindenliği olan bireyi bir varoluş biçimi olarak yaratmaktır. Ayrıca, Atay bu varoluş biçiminin, içinde yaşadığı toplumsal ve kültürel alanla eleştirel ve özeleştirel bir ilişki içinde yaratılabileceğini düşünür. Bu eleştiri ve özeleştirinin odağında hem Türkiye tarihsel-toplumsal alanının toplumsal ve bireysel özerkliği ve yaratıcılığı sınırlayan-engelleyen boyutları hem de bu alan üzerinde Batılılaşma sürecinin yarattığı uyumsuzluklar, toplumsal ve bireysel parçalanmalar, saplantılar ve kompleksler yer alır. Eleştirinin ve özeleştirinin bu ikili yönelimi bağlamında tüm bu engellenmişlikler, çelişkiler, uyumsuzluklar ve parçalanmaların içinden geçerek özerk, olumlu ve kendi eylemleriyle hayatı kuran ve yaşayan bireyin oluşturulmasının olanakları üzerine düşünülür.

O. Atay'ın romanları ve öykülerindeki ana karakterler büyük şehirlerin gelişen küçük burjuvazinin "yarı-aydın" temsilcileridir. Ancak bu karakterler, parçası oldukları toplumsal sınıfın yüzeysel, öykünmeci, sıra-

dan, yabancılaşmış ve başarı-odaklı yaşamlarından "kurtulmak" da isterler. Bu amaçla küçük burjuva yaşantısının toplumsal ve kültürel sınırlarını kırmak için, kendilerini son derece yoğun bir özeleştiri ve sorgulamadan geçirirler. Böylece kendileri hakkındaki "gerçek"e ulaşmaya ve özerk ve aşkın bir varoluş biçimini yakalamaya çabalarlar. Bu çaba içinde kendilerinin de "bu ülkenin insanlarının" kültürel özelliklerini taşıdıklarını farkeder ve aslında kendileri hakkındaki gerçeğin, içinde yaşadıkları ve parçası (taşıyıcısı) oldukları tarihsel-toplumsal alanın bir gerçeği olduğunu anlarlar. Bu kavrayışı sağlayan unsurlardan biri de "Batılılar" (daha özelde İngilizler) ile yapılan sonu gelmez karşılaştırmalardır. Bu özeleştiri ve karşılaştırma sürecinde, kendi içlerinde hissettikleri engellerin (engellemelerin) aslında "bu ülke"nin ilişkiye ve deneyime açık, özerk ve kendiliğindenliği olan, bireyselleşmiş bir yaşam sürmeyi engelleyen siyasal, toplumsal ve kültürel oluşumunun bir sonucu olduğunu görürler. Sonunda bu birey olma, bir kişilik oluşturma "yolculuğunda" yalpalar ve yok olur ya da parçalara ayrılırlar. Çünkü vardıkları en son noktada geride bırakmak istedikleri toplumsal ve kültürel çevre ile gerçekleşmemiş kendiliğindenlik ve özerklik arasında –arada kalırlar. Bu arada kalma halinin başka bir dışavurumu da, "bu ülkenin insanları"na, onların çocuksu saflığı ve içtenliği olarak algılanan özellikleri dolayısıyla duyulan sempatik yakınlık ile "Batılılar"ın (ve asıl içteki Batılı'nın) soğuk, mesafeli ve kendi-merkezli akılcılığı arasında hissedilen ikilemlerdir. Daha sonra da görüleceği gibi, bu sorunlar içinde bir kişilik oluşturmak hiç de kolay değildir ve bu yüzden O. Atay'a göre Türk romanının (ve belki de Türkiye modernleşmesinin) gerçek sorunsalı "kişilik problemidir" (Atay: 1995, 226).

Tutunamayanlar'da da Turgut Özben, Selim Işık'ın ışığında özbenliğini aşarak kişiliğini bulmaya, oluşturmaya çalışmaktadır. Selim'i ışık yapan ise tam da O'nun kendini bu derin özeleştiri ve sorgulama sürecinden geçirmesi ve bu deneyimin yoğunluğu ve sarsıcılığında kendini yoketmesidir. Selim yetişme biçiminin ve donanımının kendini yönelttiği küçükburjuva yaşamının bir parçası olmak istemez, bunun yerine "tutunamayanlar"la özdeşleştirir kendini. Üniversite eğitimi, bir devlet kurumunda çalışarak tamamladığı askerlik hizmeti ve sonrası boyunca, zamanla kendi oluşumunu da çevreleyen ülkenin genel siyasal, toplumsal ve kültürel koşullarını içeren, yoğun bir özeleştiri ve içe-dönük düşünme uğraşı içinde özerk "birey"i kurmaya çabalar. Yaşamını kendi özgür eylemleriyle belirlemek/kurmak ister, ancak "eylemleri" kendi yarattığı "oyunlar"ın içinde sıkışır kalır. Geride bıraktığı yazılarında dile gelen bu oyunlarda

yaşamı boyunca karşılaştığı her söylem alaya alınır. Alaycı oyunlar, yaşamı kuran gerçek eylemlerin yerini alır.

"Ne yapmalı" başlığını verdiği bir yazısında şöyle sorar: "Ne yapmalı? Bugüne kadar sürdürdüğüm gibi, çevremdeki kişilerin davranış ve tutumlarını bilinçsiz bir aldırmazlıkla benimseyerek bu renksiz, kokusuz varlıkla yetinmeli mi; yoksa başkalarından farklı olan, başkalarının istediğinden çok farklı, köklü bir eylem isteyen gerçek bir insan gibi bu miskin varlığı kökten değiştirmeli mi?" (Atay: 1990, 75). Aynı yazıda, bu değişimi gerçekleştirmek için önce "kendini çözmek" gerektiğini vurgular. Bu çözümlemenin önkoşulu ise "özvarlığım koruma" isteminden kurtularak "gerçek zaaflarla" yüzleşmektir. Bu aynı zamanda toplumsal dayanışma, güven ve eylemliliğin de önkoşuludur. Selim'in yazdığı gibi, "bilimsel bir kuşkuyla önce bütün zaaflarını çekinmeden ortaya atacaksın! Olmadık bir yerde ortaya çıkmalarını önleyecek ve toplumsal eylemdeki ortaklarını umutsuzluğa düşürmekten böylece kurtulacaksın" (Atay: 1990, 77). Bu bağlamda bireyin "kendini oluşturmak için yapması gereken çalışmaları" da şöyle sıralar: "kendini iyi tanıma" özeleştiri ("kendinden yakınmak" anlamında değil ama eylemliliğin özeleştirisi), ve "dış etkenlerin uyutucu durgunluğuna kapılmamak" (Atay: 1990, 79-80). Bu sıralamada yansıyan, zaaflarıyla yüzleşerek kendisinin ve çevresinin sınırlarını olumlu eylemleriyle aşan, özerk bireyin oluşturulması arzusu, Selim'in bir başka yazısındaki Hamlet yorumunda da dışavurulur: "to be or not to be yaşamak mı ölmek mi yerine 'olmak ya da olmamak' şeklinde çevrilmeliydi. Yazar burada 'to be' ile bütün olumlu eylemleri, 'not to be' ile de bütün olumsuz eylemleri ifade etmek istiyor..." (Atay: 1990, 83). Bu varoluşsal eleştiri ve özlemler Selim'in "çok iyi bilinmesi gereken filozof ve edebiyatçılar" listesinde de karşılığını bulur: "S. Kierkegaard, O. Spengler, F. Kafka, F. Nietszche" (Atay: 1990, 82).

Selim'in Ankara'daki askerlik-memurluk yıllarından kalma ve Türk şiirinin farklı biçimlerinin parodisi şeklinde yazılmış olan "şarkı sözleri"nde ise o güne kadar olan yaşamı içindeki sıkıntı ve çelişkiler (öz)eleştirel bir bakışla yansıtılır. Örneğin bir bölümde şöyle yazar:

...
...Selim Işık tek ve Türk. Ve duygulu, amansız
Sabırsız ve olumsuz, yaşantısında cansız
Sanılırdı; gerçekti, hayır gerçek değildi.
Tutunamayanların tarihine eğildi.
...

(Atay: 1990, 95)

Bu "şarkılar"da Selim Işık, yetiştirilme tarzının, aldığı eğitimin ve ülkesinin genel koşullarının, küçük uzlaşmalar içinde varolan, yaşama yabancı ve içinde engeller (engellemeler) hisseden bir "varlık" oluşturduğunu açıklıkla gözler önüne serer. Bu yüzden de zincirlerinden kurtulmayı, insana alışmayı ve "Oblomov hırkasını bedeninden çıkarmayı" ister ve özler. Şarkılarda dile getirildiği gibi "azgelişmiş bir babanın, azgelişmiş oğlu olarak doğar", okulda öğretmeni onu "korku"ya alıştırır ve hep "yapma-yasak"lar içinde büyütülür. Ankara'nın sıkıcı ve durgun yaşamında ilk okumalarını Türk ve İslâm epikleri ve Batı kültürünün ucuz macera öyküleriyle yapar. Dinsel kural ve pratiklerle ilk ilişkileri bu sefer de O'na Tanrı "korkusu"nu dayatır. Komşusu olan bir tıp fakültesi öğrencisi aracılığıyla klasik müzik ve şiirle tanışır. Mahalledeki solcu bir büyüğüyle olan yakınlaşması kafasındaki güçlü ve muzaffer Türk imgesini yıkar ve ülkesinin o yıllardaki (1949) gerçeğiyle yüzleştirir: sadece güreşte ve krom da birinci olan bir ülke. Yine de tüm bu yıllar boyunca, neden bilmez ama, "saflığını" korur.

Selim Işık, tüm bu toplumsal ve kültürel kısıtları ve kısıtlanmaları aşabilmek için giriştiği isyankâr arayışında tutunamayanlarla özdeşleşir. İsa da bu özdeşleşmenin sembollerinden biridir. Yine bu şarkılarda söylediği gibi: "...Dünyaya bir daha gelişinde/Çocuk ve korkusuz yaşamak ister sürekli. Büyümek yalnız tutunanlara gerekli/İkinci gelişinde çırılçıplak dolaşacak/Kelimenin bütün anlamıyla çırılçıplak" (Atay: 1990, 102).

Ayrıca bu şarkılarda Türk aydınlarının ve Cumhuriyet'in ilk yıllarının alaycı eleştirileri de yapılır. Burada entelektüeller kendi içlerine çökmüş ve olumsuzdurlar (olumlu eylemlilikten ve üretkenlikten uzak olarak). Cumhuriyet sonrası dönem ise Batı dünyasına duyulan hayranlık ve komplekslerle doludur.

Selim Işık bu siyasal, toplumsal, kültürel koşullar –ortam içinde ve bu kişisel tarihin baskısı altında bir "birey" oluşturmaya çabalar. Ancak, "çocuksu saflığı, " içtenliği ve dürüstlüğü onu başka yaşamların kendi hayatına olan müdahalelerine karşı savunmasız bırakır. Belki de bu yüzden yalnızlığın ve çevresiyle olan çatışmasının yaşamındaki önemine rağmen "yalnızlığa dayanamaz". Sonunda tüm arayış ve isyanlarını sonu gelmez okumaları ve kendi yarattığı oyunları-alayları içinde yaşar. Tüm bu arayış ve isyanlar kendi zihninde sıkışır kalır. Bunları, aradığı ve arzuladığı olumlu eylem ile hayata geçiremez. Bunları "gerçeklik" içinde tecrübe edemez. Gerçek yaşamla kitaplar birbirine karışır, sözler eylemlerin yerini alır. Son günlerini aktardığı günlüğünde "bu varlık"a karşı duyduğu tatminsizliğini dile getirir. Hattâ bu dönemde Günseli ile yaşadığı aşk bile bu varoluş biçimini aşmada ona yardım edemez. Tersine, bu "gerçek" ya-

şam deneyimi ona kendi içinde yaşadığı tüm arayış, isyan ve oyunların, hayata geçirilemeyişini ve bu yüzden de hissettiği "boşunalığı" gösterir. Günlüğünde yazdığı gibi "...neden bütün isyanlarımı kafamda yaşadım hiç bir gerçek yaşantım olmasaydı daha kolay geçirebilirdim zamanı yaşamak diye bir gerçek olduğunu bilmezdim..." (Atay: 1990, 474). Bu son noktada yaşamadığı tüm zamanlar için derin bir üzüntü duyar. Bu yüzden (yine) alaycı bir dille kendisine "yaşamak için gerekli eğitimi vermeyen, "yaşanarak öğrenildiğini" değil de "öğrenerek yaşandığını" öğreten annebabasını suçlar. Anne ve babası ona "normallik" ölçütlerine uyması gerektiğini dayattıkları için de hatalıdırlar.

Tüm bu özeleştiri ve içe dönük düşünme süreci içinde Selim, yaşadıklarının kolayca "akılcı" bir çözümlemeye tâbi tutulamayacağını vurgular. Bu nedenle, "Batılıların" "soğuk" ve "mesafeli" akılcılığından hoşlanmaz. Hattâ kendi gerçekliğinin Batılıların çözümleme çerçevesine uyumlu olmadığını iddia eder. Asıl olarak Turgut'un yaşadığı ve Turgut, Günseli ve Selim'in iç ve dış seslerinin birbirine karıştığı bilinç akımı pasajlarından birinde, Selim kişiliğinin "Batılı amcaların bulduğu psikobilmemneler" bağlamında açıklanacağını öngörür. Bu yüzden kişiliğinin "narsisizme" ilişkin söylemlere indirgenmesine itiraz eder. Herkesten farklı "yarısı ezilmiş" bir solucandım belki diye söylenir. Çocuksu saflığı, içtenliği, 'yaratma hırsı' alaycılığı, İsa'ya sevgisi ve "Günseli'yi okşamak isteyen elleri" ve tüm umutlarının ezilmiş yarısında kaldığını söyler. Kalan yarısında ise sadece "ölüm acılığı" vardır. (Atay: 1990, 414-415) Kendisinin "bu durumuna" sebep olanların cezalandırıldığı kurmaca da ise "düşünme imtiyazları" Batılıların elinden alınır ve kimseye verilmez, aklı başında olanlar şiddetle cezalandırılır ve Descartes'ın kitapları meydanlarda toplanıp yakılır. Görüldüğü gibi, Selim yabancıları sevmez, özellikle "soğuk" ve "mesafeli" aydınlarını. Hele bu yabancıların "saçma" tavırlarını "soğuk bir suratla değerlendirdiklerini" sezdiğinde "ölmekten beter" olur (Atay: 1990, 604). "Neysem, ne olduysam daha iyisini dosyalarından çıkarıp burnuma dayıyorlar sanki" diye düşünür.

Selim'in izini süren Turgut da kendini aynı çelişkilerin içinde bulur. Sürekli "Doğu" insanının "içtenliği ve yakınlığı" ile "Batılıların" mesafeli bilimsel aklını karşılaştırır. Ama Turgut, çıkmış olduğu bu kendini oluşturma yolculuğunda yaşadığı bu kültürel karmaşayı aşmaya ve yeni bir yaşam kurmaya kararlıdır. Kendine "yeni bir önsöz" yazmak ve yeni bir dil yaratmak ister. "Hiç bir geleneğin mirasçısı" olmadığını haykırır. Öte yandan "Batılıların" bu çabaya "olmaz" diyeceklerini de düşünür. Yine de isyan eder; "az gelişmiş bir ülkenin fakir bir kültür mirası olurmuş, bu mirası reddediyorum...Ben Karagöz filan değilim" (Atay: 1990, 495).

Turgut Özben de Selim'in ışığında kendi küçük burjuva yaşantısını geride bırakıp tren yolculukları içinde kaybolarak bir "kendini oluşturma" serüvenine koyulur. Romanın son paragrafında şöyle bir anlatım vardır: "Yolcular, Turgut Özben'den ve onun aklından çıkmayan Selim Işık'tan habersiz, trene binmenin telaşı içinde koşuyorlardı" (Atay: 1990, 610). Bu son bize aynı zamanda "özel" olanın, "iç dünyanın" ve "özel zamanın" toplumsal bütünlükten, kamusal türdeş ve içi boş zamandan kopuşunu, ayrılışını da simgeler. Bahtin'e göre modern Batı romanının temel koşullarından ve aynı zamanda sorunsallarından biri de "bireysel yaşam anlarının bütünden kopuşudur". Böylece bir "iç alan", insanın toplumsal bütündeki kamusal ve türdeş dışsallığını bölmüştür. Sonuç olarak zamanın toplumsal yaşamı çerçeveleyen içsel bütünlüğünün parçalanması modern romanın doğuş koşullarını ve temel sorunsalım hazırlamıştır (Bahtin: 1994, 210, 213, 217).[1] Bu bağlamda O. Atay bu kopuşun ve bunun yarattığı olanakların olumlayıcı romancısıdır. Tanpınar'ın modernleşme süreci içinde zamanın içsel bütünlüğü peşindeki arayışı yerini O. Atay'da bu yekpareliğin parçalandığı ve iç dünyaların ayrıştığı, özelleştiği ve özerk bireyin oluşturulabilme potansiyelinin araştırıldığı modern bir dinamiğe bırakmıştır.

OYUN VE GERÇEK

"Ülkemiz büyük bir oyun yeridir."
O. Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, s. 348

Tehlikeli Oyunlar romanındaki Hikmet Benol karakteri de *Tutunamayanlar*'da ortaya konan çelişkileri ve ikilemleri daha açık bir şekilde yansıtır. Bu karakterin de kişilik problemleri temel olarak bir oluşma ve deneyim sürecinin sonunda edinilebilecek, olumlu eylemler üretebilen ve özerkliği olan bir varoluştan yoksun olunmasından kaynaklanır. Bu yoksunluk "özne"yi kişilik parçalanmasına ve yaşamın dışına doğru iter. Hikmet Benol

[1] Kapitalizmin gelişmesi ve modernleşme zamanın içsel bütünlüğünü (yani deneyimlerin toplumsal ve kültürel bütünlüğün içinde ve onun parçaları olarak algılandığı, yaşandığı ve aynı zamanda içsellik-dışsallık ayrımının olmadığı tarihsel-toplumsal durum) bölerek bir çatallanmaya yol açmıştır. Bir yanda kamusal yaşamı düzenleyen nesnel, içi boş ve türdeş zaman, öte yanda "birey içinde andan ana, kişiden kişiye ve toplumsal gruplar arasında, değişen özel zamanlar çoğulluğu", toplumsal ve bireysel yaşamı içinden bölmüştür. Modern sanatsal imgelemde, bu özel zamanlar-anları oluşturan deneyimler içinden bakıldığında, kamusal ve türdeş zaman son derece yüzeysel, içi boş ve yaşamın farklı anlarının zenginliğini kapsamayan bir sıradanlık olarak görülmüştür (Kern, 1983). Ancak Tanpınar, modern Batı romanında olduğu gibi kamusal, türdeş ve içi boş zamana karşı bireyselleşmiş (özelleşmiş) anlar ve deneyimler dolayımıyla eleştirel bir tutum geliştirmekten çok bu çatallanmanın öncesine yeniden ulaşmak ister. Yani zamanın içsel bütünlüğünü yeniden üretmek O'nun temel kaygısıdır.

da yine kendi olumsuzluğu içinde çabalar durur ve bir türlü istediği varoluş biçimini kendisinden kaynaklanan olumlu eylemleriyle yaratamaz. Bunun yerine "oyunlar" oynar ve sonunda yine yaşama ve gerçekliğe yabancı kalır. Hikmet Benol da "Batılıların" akılcılığından rahatsız olur ama içine gömüldüğü çocuksu oyunları, içtenliğe ve dolaysızlığa olan bağlılığı ve sevgi-aşk arayışı, "Batılı'nın" temsil ettiği bu akılcı, gerçekçi ve gerçekliği kuran varoluş biçimine karşı koyamaz. Bir yandan da aktif ve "gürültücü" iç-sesiyle ne yapacağını bilemez. Biraz olsun huzur bulmak ve bu ülkede bulunmadığını düşündüğü özeleştiri ve içe-dönük düşünme sürecinden geçmek için gecekonduya taşınır. Ama bu sürecin sonunda birçok Hikmet'le karşılaşır ve özeleştiriyi daha fazla sürdüremez. Sonunda kendi deyimiyle bu özeleştiri pratiğinin ilk kurbanı olur (Atay: 1990, 331-332).

Bu romanda daha açık biçimde sergilendiği üzere, "oyunlar oynamak" ve "çocuksuluk" "bu ülkenin" daha genel ve kapsayıcı toplumsal ve kültürel özelliklerini betimlemek için kullanılan anahtar kavramlardır. Romanda H. Benol da zaten kendisini "ülkemizin sorunları" olarak algılar (Atay: 1999, 116-117). Bu bağlamda O'nun kişiliğinin ülkenin toplumsal ve kültürel özelliklerini yansıttığı imâ edilir. Romanın 14. Bölümünün başlığı "Büyük Oyun"dur. Bu bölümün açılış cümlesinde "ülkemiz büyük bir oyun yeridir" denir. Burada insanlar "aynı piyesi yıllardır aynı biçimde oynamanın yorgunluğu ve gerçeğe bir türlü benzetememenin bezginliği" içindedir (Atay: 1999, 348). Burada yaşam akılcılık, gerçekçilik ve gerçek'ten kopmuş bir hayal dünyasıdır. Bu yüzden Hikmet Benol, "bizlere bugüne kadar hiç yararı dokunmamış olan aklın –daha doğrusu akıl olduğunu sandığımız akıl taklidinin– zincirlerinden kurtulmanın heyecanı içinde" olduğunu ilân eder. Yapılması gerekenin kendimizi tümüyle "oyunlar" alanıyla sınırlamak olduğunu yoksa "akıl ve ruh burjuvazisinin" (Batılılar ve "içimizdeki Batılılar") "akıl ve ruh proleteryasım" (bu ülkenin insanları) parça parça tüketeceğini söyler. H. Benol'un alaycı anlatımıyla "gerçekler bizden yana değildir" ve ancak "oyunlarda" avunabiliriz. "Onlarla" (Batılılar) onların "hükmünde olan akıl alanında" boy ölçüşmek faydasızdır (Atay: 1999, 349). Bu sebeple "dünya artık ikiye ayrılmalı" ve "Descartes'ın kurallarına göre yaşamak isteyenler" artık ayıklanmalıdır (Atay: 1999, 350).

H. Benol'un Bilge ile yaşadığı aşk ilişkisi de bu sorunların baskısı altındadır. Bilge (isminin de sembolize ettiği gibi) bu ilişkide akılcı ve gerçekçi Batılı'yı temsil eder (Hikmet isminin 'Doğu'nun felsefesini simgelemesi gibi). Felsefe okumuştur ve İngilizce bilmektedir. Hikmet, O'nu akılcı, kendi eylemlerini kendisi belirleyen, kendine güveni olan bir kişi-

lik olarak algılar. İlişkileri geliştikçe, kendisini bu ilişkinin talepleriyle gecekondu da, komşusu emekli albay (hayalî ya da gerçek) ile paylaştığı oyunları arasında sıkışmış bulur. Hikmet'in gözünde Bilge, "İngilizlerin" tarafındadır. Bir gün O'nu gecekonduya getirip emekli albayla ve oradaki yaşantılarıyla tanıştırmak ister. Emekli albaya da Bilge'nin, Türk insanının misafirperverlik ve içtenliğinin bir simgesi olarak, "gece yatısına" geleceğini söyler. Bir bakıma bir kültür çatışmasının ortamını alaycı bir şekilde hazırlar. Albaya da söylediği gibi "iktisatçılara göre, bizim geri kalmamızın ve İngilizlerin ilerlemesinin nedeni, onların gece yatısından vazgeçmeleriymiş". Bu önce basit gibi görünen alaycı yaklaşım aslında son derece yoğun (ve yine ince alay şeklinde) bir Batı/Türkiye farklılığı-karşılaştırmasına dönüşür. Bu bölüm Türk edebiyatında geniş bir tarih ve sosyal bilimler donanımının yalın bir anlatım ve keskin bir yaratıcılıkla ince alaya dönüştüğü yetkin bir örnektir. Hikmet Benol devam eder;

> Tamam albayım. Şöyle diyorlar: Onsekizinci Yüzyıl Sanayi devrimiyle birlikte gece yatısı adeti de kalkmış. Çünkü, derebeyliğin zayıflamasıyla, toprağa bağlı köylüler ucuz emek olarak şehirlere akın etmeye başlayınca, şehirdeki akrabaları onları yatıracak yer bulamaz olmuşlar. Sanayi burjuvası da öte yandan bu emekçilerin daha bir iş bulamadan akraba ve dost evlerinde gece yatısına kalmalarını ücretlerin yükselmesi bakımından sakıncalı görmüş. Şöyle ki: Gece yatısına kalan ve dolayısıyla yiyeceğini de aynı yerden bir dereceye kadar sağlayan bir misafir, iş bulmadan uzun süre dayanabiliyor ve böylece ücretlerin düşük tutulması mümkün olmuyormuş. Bunun üzerine bazı ahlakçı düşünürler, gece yatısının kutsal aile düzenine aykırı olduğunu ve doğacak çocukların nüfus kaydı bakımından bazı güçlükler çıkaracağını ileri sürmüşler. Hükümet de bir bir bildiri yayımlayarak, sağlık bakımından sakıncalı olduğu gerekçesiyle bir evde gece yatısına ancak üç kişinin kalabileceğini, geri kalanların 'Düzeltme Evleri'ne gönderilerek delilerle birlikte zorla çalıştırılacağını ilan etmiş. Ayrıca, sanayicilerin baskısıyla yatak, yorgan, çarşaf, yastık, karyola, somya ve benzeri mamullere büyük ölçüde zam yapılmış. Gece yarıları evlere baskınlar yapılarak misafirler, yatak ve yorganlarıyla birlikte toplatılmış... (Atay: 1999, 288-289)

Bu anlatımın son bölümünde alay doruk noktasına ulaşır; "sosyal gözlemciler de İngiliz milletinde görülen aşırı bireyciliğin bu tarihten sonra kuvvetlendiğini ve gece yatısı yasağının insanlar arasında bir soğukluk yarattığını belirtiyorlar. Saat beş çayının, bu hasreti gidermek için icat edildiği söyleniyor" (Atay: 1999, 290).

Bilge gecekonduya gelip, oradaki yaşantı-oyunlar-fantezilerle karşılaştığında "anlamıyorum" der, "sizlerde neden herkes gibi, bu ülkede yarım yamalak bir şeyler yapmaya çalışan insanlar gibisiniz? İşi neden sıkı tutmuyorsunuz?" diye tepki gösterir. Bir bakıma bu karşılaşmada Hikmet ve emekli albayın gecekondu da yaşadıkları hayal dünyasının (ve bu dünyanın kahramanlarının "Mütercim Arif" gibi[2]) "Batı akılcılığı" ve onun dayattığı "gerçek" tarafından yıkılışını görürüz. Böylece bu hayâl dünyasının özneleri, Bilge'nin sözleriyle, kendilerini "yarım yamalak, " "kendini aldatarak yaşayan" ve "zaman öldüren" insanlar olarak görürler.

Bu çarpışma sonrası yaşadığı varoluşsal sorunların ve Bilge ile olan sorunlu ilişkisinin baskısı altında Hikmet parçalara ayrıldığını hisseder. Bir tür "terapi"ye ihtiyaç duyar ama "İngilizlerin yaptığı gibi" doktora değil, emekli albaya gider. Onunla konuşmasında bir "Hikmetler kalabalığından" ve "Hikmetler ansiklopedisi" yazmaktan söz eder. Albay da o kadar Hikmet varsa hangisini yazacaklar ve kim yazacak diye sorar. Hikmet de "önce ben yazacaktım sonra da başkaları. Birbirimizden habersiz çalışacaktık. Geri kalmış bir ülke insanının iç dünyası olmaz diye vazgeçtiler" yanıtını verir. Albay "kimler" diye sorduğunda ise "İngilizler" der Hikmet "zayıf bir sesle" (Atay: 1999, 352). Daha sonra, konuşma içinde, Hikmet bu kadar çok Hikmet karşısında özeleştiriye ve kendini sorgulamaya daha fazla devam edemeyeceğinden bahseder. "Hikmetlerden hangi biriyle hesaplaşacaktım?" diye sorar. Bu kadar çok "parça" içinde "Ben" diye bir şeyin söz konusu olamayacağını söyler. Şöyle devam eder; "...Parçalarımı bir araya getirerek Hikmet olmakta çok zorlu çektim doktor [albaya hitap]. Denildiğine göre bu parçalar, aynı yüzyılda yaşamış insanlardan da alınmamıştı; üstelik, ırk, dil ve din ayrılıkları da vardı aralarında. Bu yüzden değişik duygu ve düşünceler arasında bocaladım, kaderin oyuncağı oldum...Demek ki Doğu'dan alınan parçalarım Batı'ya isyan ediyor, bu yüzden İngilizleri sevmediğim anlar oluyor..." (Atay: 1999, 334). Şakayla karışık bir tepkisellik içinde bu kişilik sorunlarının "sorumluları" olarak görülen "yabancılardan" "geri kalmışlığın acısını" çıkarmak ister. Bunun için yine alaycı bir oyun-fantezi kurgusu içinde kendini bir gemideki bir grup deli içinde düşünür. Neler yapacaklarını anlatır: "...1789 ihtilalini yeniden yapacağız. Acelemiz var doktor; Ya-

[2] Mütercim Arif, emekli albayın, genellikle yüzeysel öyküler biçiminde sürdürdüğü, 'tarih çalışmalarında' sıkça başvurduğu 'yerli' kaynaklardan biridir. Romanda Mütercim Arif, sürekli Batı kaynaklarını kullanan, onlara bağımlı, ama aynı zamanda bu kaynakları üreten "fikir ve ruha" yabancı, "yarım yamalak", kafası karışık ve muğlak bir Türk aydını tipini (bir önceki kuşağa referansla) simgeler. Bu aydınlar, kendi çalışmalarını ve fikirlerini yaratıp, üreterek bir kültür oluşturamazlar. Yine de, Mütercim Arif'in "yarım yamalak" çalışmalarında saflık ve içtenliğini hissetmemek olanaksızdır.

şanmamış bütün olayları yeniden sahneye koymak gibi tarihsel bir görevimiz var. Avrupa'yı yüzyıllarca geriden izlemekten usandık artık...İhtilalde acele edildiğini söyleyenler var. Önce sanayi devrimini yapmak gerekirdi diyorlar bazıları. Bazı işçilerimiz de, onları hastanın bahçesinde metazori çalıştırmak için ellerine verilen kazma küreklerle makineleri kırmak istiyorlar. Bizi işsiz bırakan makinelere ölüm diye bağırıyorlar. Durum karışık. Daha geri gitmek isteyenlere engel olmaya çalışıyoruz. Bazıları da, ortaçağ şatoları inşa etmek üzere temel kazısına başladı. Henüz mülkiyetin temelli yerleşmediği ve bu nedenle sanayi devriminin bile zamansız olduğu ileri sürülüyor. Ben, 1789'dan geriye gitmeye taraftar değilim. Daha fazla vakit kaybedemeyiz: Hepimizin tatile ihtiyacı var..." (Atay: 1999, 336).

Görüldüğü gibi, O. Atay, romanlarında Tanpınar'ın da yaptığı gibi "Batı dünyası" ile karşılaştırarak, "Türk insanının" toplumsal ve kültürel dünyasının ayırt edici özellikleri ve farklılıkları üzerine de düşünmektedir. Bu bağlamda Türkiye tarihsel-toplumsal alanında Batılılaşma sürecinin yarattığı toplumsal ve kültürel uyumsuzluk, çelişkiler ve parçalanmaları eleştirel bir bakışla irdeler. Ancak bu irdeleyiş, sadece, biri diğerinin dışında kalan iki farklı dünyanın karşılaştırması değildir. Aynı zamanda, bizatihi O. Atay'la da yansıyan, bu iki dünyanın aynı özne içindeki etkileşimi üzerine düşünmektir. Bu düşünme biçimi, bu etkileşimin yarattığı çelişkiler, parçalanmalar, uyumsuzluklar ve aynı zamanda olanaklar içinden bireyselliğin ve öznelliğin oluşturulması arayışının bir parçasıdır. Dolayısıyla bu çaba ve arayış Türkiye modernleşmesi içinde bir devinimdir ve bu sürecin içsel dinamiklerinden biridir.

O. Atay *Günlük*'de de Türk insanının "Batı dünyasından bütünüyle farklı" bir dünya görüşü olduğunu ve kendisinin de bunu anlatmaya çalıştığını söyler (Atay: 1995, 24-25). Bu bağlamda şöyle yazar; "Bir bakıma 'irrational' –Batının anladığından ayrı– bir görüş bu. İçinde düşünenin fark etmediği bir 'humour' olan, saf diyebileceğim bir görüş. Bana öyle geliyor ki biz çocuk kalmış bir milletiz ve daha olayları ve dünyayı, mucizelere bağlı, 'myth'lere bağlı bir şekilde yorumluyoruz en ciddi bir biçimde. Aklı başında bir Batılının gülerek karşılayacağı ve bize ölesiye ciddi gelen bir şekilde" (Atay: 1995, 26). Bu çocuksuluk ve akıldışılık aynı zamanda bir "yarım yamalaklık" halidir, yani biraz arada kalmıştır; aklın ve gerçekliğin dünyası ile fantezi ve oyunun. Bu yüzden Atay'a göre "insanımız" çağında yaşamamaktadır ve tutarsızlıklar içindedir (Atay: 1995, 106).

O. Atay romanlarında yansıttığı bu sorunların ve tanıların kavramsal çerçevelerinden birini de E. Berne'nin yarı-psikanalitik "Games People

Play" kitabında bulur. Bu kitapta Berne "oyunların ve oyalayıcı eğlencelerin insanlararası ilişkilerde gerçek yakınlığın gerçekten yaşanmasının yerini aldığını" ileri sürer (Berne: 1964, 18). Berne'e göre zamanı yapılandırmanın basitten karmaşığa doğru sıralanan beş yolu vardır; ritüeller, oyalayıcı eğlenceler, oyunlar, yakın ilişki ve eylem (Berne: 1964, 15). Ayrıca Berne üç temel ego-durumu tanımlar; "çocuksu" "yetişkin" ve "ebeveyn." Çocuksu durumda "öznenin davranışları ve niyetleri küçük bir çocuğunki ile aynıdır." Yetişkinlikte ise "özne içinde bulunduğu durumların, karşılaştığı sorunların ve kendi düşünce süreçlerinin özerk bir değerlendirmesini yapar ve sonuçlarıyla önyargısız bir biçimde yüzleşir" (Berne: 1964, 34). Bu bağlamda çocukluktan ebeveynliğe doğru aşamalı bir gelişme tanımlanmaz. Daha çok, bu ego-durumlar yaşamın farklı aşamalarında eşzamanlı olarak tecrübe edilirler. Bu nedenle, önemli olan bu ego-durumların yaşandığı zaman, ifade ediliş biçimleri ve yaşanış tarzlarıdır. Ayrıca Berne'in vurguladığı gibi çocuksuluk, psikanalitik bakımdan, istenmeyen ve kurtulunması gereken bir durum değildir. Tersine, bir çok bakımdan kişiliğin en değerli kısmı olarak da görülebilir. Yaratıcılık, keyiflilik ve hoşluğu yaşama katan da bu ego-durumdur (Berne: 1964, 25-26). Atay'ın romanlarındaki temel karakterler de belki bu nedenle içinde yaşadıkları toplumsal ve kültürel dünyayla bir sempati ilişkisi kurarlar ve bu dünyadan kolayca kopamazlar. Ama asıl sorun bu ego-durum da sabitlenmektir. Özneler bir yandan bu ego-durumla ilişkilerini sürdürürken bir yandan da özerkliklerini kazanamazlar. Berne'e göre özerklik üç temel kapasitenin serbest bırakılması ya da edinilmesiyle dışavurulur. Bunlar "bilinçli olmak, kendiliğindenlik ve yakın ilişki"dir. Buna göre, bilinçli olmak, gününde yaşamayı yani geçmiş ya da geleceğe kaçmamayı gerektirir. Kendiliğindenlik "seçeneklere sahip olma, seçme özgürlüğü ve öznenin duygularını dolaysız ve özgür bir biçimde yaşayabilmesi ve dışavurabilmesi" ile ilgilidir. Bu aynı zamanda "oyun oynama zorunluluğundan ve sadece öğretilen-dayatılan duygulara sahip olma baskısından da özgürleşmek" anlamına gelir. Son olarak, yakın ilişki "bilinçli bir kişinin oyunlardan bağımsız ve kendiliğinden olan içtenliği" ile örtüşür ve "duyarlı ve yozlaşmamış çocuğun, saflığıyla, yaşanan an içinde özgürleşmesini" ifade eder (Berne: 1964, 178-180).

Atay'ın romanlarındaki karakterlerde ve yaşadıkları çevrede eksik olan, eksikliği hissedilen ve edinilmeye çalışılan özellikler tam da bu, özerkliğe özgü ve yetişkinlikle ilişkilendirilebilecek niteliklerdir. Bu nitelikler aynı zamanda özneyi eylemselliğe de taşıyacaktır. Romanlardaki karakterler bu "eksikliğin" bilincine vardıkça daha da öfkelenirler, bu kapasiteleri edinebilmek için kendilerini yoğun bir özeleştiri ve sorgulama

sürecinden geçirirler ama içinde yaşadıkları ve kendilerinin de yansıttıkları toplumun tarihsel ve kurumsal oluşumu tarafından sınırlanırlar. Ayrıca bu tarihsel-toplumsal alan Batı modelinde yeniden kurulma süreci içinde parçalara ayrılmış ve "schizoid" kişilikler yaratmıştır. Yine de tüm bu kısıtlara rağmen, Atay'ın "kahramanları", kendi iç yaşamlarıyla sınırlanmış olsa da, içlerini dışa çıkaracak ölçüde, kendi varlıklarını tüketerek, sonuna kadar giderler.

SONUÇ YERİNE: ORHAN PAMUK'LA KÜÇÜK BİR KARŞILAŞTIRMA

"Doğu'dan çıkıp gelmiş ilk Batılı'yım ben, Batı olmuş ilk Doğu!"
O. Pamuk, *Sessiz Ev*, s. 302

Çağdaş Türk romanında O. Atay gibi "birey"in modernist bir romancısı olan O. Pamuk da, Tanpınar'ın "cemaat insanı" konumuna ve "toplumsal ve kültürel yekparelik" arayışına karşı eleştirel bir tavır almıştır (Pamuk, 1995). O. Pamuk Türkiye modernleşmesinin Batılılaşmacı yöneliminin bireyin oluşumu üzerine uç noktalara varmış sonuçlarına yoğunlaşan eserler üretmiştir. Bu bağlamda O. Pamuk'un romanlarında karakterler, içlerinde bulundukları tarihsel dönemlerde "cemaatlerinin bir parçası" olmaları beklense bile, birey olarak varolurlar. Hattâ, O. Pamuk'un romanlarında, Batılılaşma ile örtüşen modernleşme sürecinin asıl ürünü olarak vurguladığı ve anlatımını üstlendiği kendisini "merkez" olarak gören birey(ler)in ve onların bakış açılarının ortaya çıkma sürecini, tarihsel olarak ve haliyle kurgusal düzeyde, geriye doğru taşıdığı da söylenebilir.

O. Pamuk'un romanlarında olayların akışı ve kurgusu yazarın bireylerin iç seslerini aktarması ya da bireylerin kendilerini konuşması yoluyla oluşturulur. Bir anlamda, romandaki olayların örgüsünü ve akışını bireylerin kamusal yaşamdaki eylemlerinden çok, kendilerini çevreleyen dünyayı ve başkalarının söz ve eylemlerini kendi iç yaşamlarında algılayış, kavrayış ve yorumlayışları ve bu bağlamda giriştikleri hareketleri belirler. Ancak bu romanlardaki tematik bütünlüğün asıl kurucu unsuru, modernleşme-Batılılaşma sürecinin taşıyıcıları (ve sonuçları) olarak görülen bireylerin, kendilerinin "ideal biçimleri" olarak tahayyül ettikleri ve akılcı, devingen, kendi-bilincinde ve kendi-merkezinde olma özelliklerini atfettikleri "Batı'nın bireyi"ne karşı duydukları hayranlık ve öykünmedir.

Bu bağlamda, O. Pamuk'un romanlarında, "Batılılaşma" ve "bireyleşme" iç içe geçer. Bu süreçte, romanlardaki temel karakterler Türk halkının 'Doğulu' olarak niteledikleri, öyle algıladıkları, toplumsal ve kültürel özelliklerinden kopmaya, uzaklaşmaya çalışırlar. Bir bakıma kendi top-

lumlarına karşı 'Oryantalist' bir bakışı içselleştirirler. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Refik (Pamuk, 1998), *Sessiz Ev*'de Dr. Selahattin (Pamuk, 1994), *Beyaz Kale*'de Hoca (Pamuk, 1985), *Benim Adım Kırmızı*'da Enişte (Pamuk 2000) karakterleri O. Pamuk'un romanlarındaki bu tematik sürekliliğin örnekleridir.

Bu çerçevede aslında O. Pamuk'un, O. Atay'ın romanlarındaki temel karakterlerin, arayışlarında girmekten kaçındığı yolu izlediği söylenebilir. Bu yol, Batılılaşma sürecini uç noktalarına vardırarak ve sonunda 'Batı olarak' bireyselleşmeyi gerçekleştirebilen ve ancak böylece içinde yaşadığı tarihsel-toplumsal alandan kopuşu sağlayabilen bir deneyimin izini sürmek olarak açıklanabilir. O. Atay'ın romanlarında aslında bu deneyimin sınırlarına kadar gelinir, ama her defasında, karakterler bu adımı atmak yerine, hem Batılılaşma sürecinin toplumsal ve kültürel yaşamdaki etkilerine hem de "parçası oldukları" tarihsel-toplumsal alana karşı ikili bir eleştiri-özeleştiri çabasına girerek "birey" olmaya çalışırlar. Toplumsal ve bireysel özerkliğin yaşanmasının önkoşulu da budur zaten. Nitekim, O. Pamuk'un izini sürdüğü deneyim toplumsal özerklik bir yana, bireysel özerkliğe ve kendiliğindenliğe de ulaştırmaz. Bu deneyim içinde birey merkezli bakışın-perspektifin kazanılması hep "Batılı'dan" öğrenme süreciyle, O'nun gibi olmak için, örtüşür. Ayrıca, O. Pamuk'un romanlarında bu karakterler Batı-odaklı imgelerden doğan "ideal biçimler" (Doğu, Batı, kendi-merkezinde olan birey gibi) söylemleri içinde varolurlar. Bu söylemleri kendileri yaratmaz, bozup yeniden yapmaz ya da değiştirip-dönüştürmezler. Böylesi bir çaba içinde bir kendini oluşturma sürecinden geçemezler. Daha çok, "Batılı" biçimleri (ya da özleri) edinir, öyle olurlar ya da buna çalışırlar. O. Pamuk'un izini sürdüğü deneyim ve arayışların bu kısıtları, aslında bizi O. Atay'ın başladığı yere geri götürür. Sorun "öyle" ya da "böyle" olmak değil, özerkleşmek ve yaşamı ve gerçekliği yaratabilecek-kurabilecek devinimlerin içinde olmaktır. Türkiye modernleşmesinin temel çıkmazı da modernleşmeyi yalnızca Batılılaşmaya indirgeyen bir dinamik ile muhafazakâr bir "öz-değerler" savunuculuğu arasına sıkışıp kalmış bir deneyim olarak toplumsal ve bireysel özerkliği baskı altında tutmasıdır. Bu, her iki, kısıtlayıcı siyasal ve toplumsal baskı süreçlerinden özgürleşmek toplumsal ve bireysel iç içeliği olan bir eleştiri, özeleştiri ve praksis sürecini gerektirir.

KAYNAKÇA

Atay, O. (1995). *Günlük ve Eylembilim*. İstanbul: İletişim.

Atay, O. (1990). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim.

Atay, O. (1991). *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim.

Bahtin, M. (1994). *Dialogic Imagination*. London: Edward Arnold.

Berne, E. (1964). *Games People Play*. New York: Grove Press.

Castoriadis, C. (1987). *The Imaginary Institution of Society*. Cambridge: Polity Press.

Castoriadis, C. (1998). *World in Fragments*. Stanford: Stanford University Press.

Ecevit, Y. (1989). *Oğuz Atay'da Aydın Olgusu*. İstanbul: Ara Yayıncılık.

Kern, S. (1983). *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge: Harvard Uni. Press.

Pamuk, O. (1998). *Cevdet Bey ve Oğulları*. İstanbul: İletişim.

Pamuk, O. (1994). *Sessiz Ev*. İstanbul: İletişim.

Pamuk, O. (1985). *Beyaz Kale*. İstanbul: Can Yayınları.

Pamuk, O. (2000). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim.

Pamuk, O. (1995) "Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi," Defter, 23. Sayı.

Erken Dönem Türk Edebiyatında Köylüler

M. Asım Karaömerlioğlu*

1930'lu yıllar Türkiye'sinde köy ve köylülük Cumhuriyet aydınları arasında hem büyük bir ilgi, hem de büyük bir endişe kaynağıydı. Bu ilgiyi aydınlar arasında giderek yaygınlaşan köycülük ideolojisinde görmek mümkündür. Köycülük bir ideolojik ve pratik söylem olarak Halkevleri faaliyetlerinde, yayınlarında; Köy Enstitüleri deneyiminde, toprak reformu bağlamındaki tartışmalarda açıkça görülebilir.[1] Kısaca ifade etmek gerekirse, köycülük ideolojisi sınıf temelli ideolojileri yadsırken; durağan, toplumsal farklılaşmalardan arınmış bir ülke tahayyülünü savunmuş; bir taraftan tabandan gelebilecek potansiyel hareketlerin önünü kesmek için bir araç olarak düşünülürken, bir taraftan da büyük ölçüde tarıma dayalı bir ülkede milliyetçiliğe anti-sosyalist bir kitle tabanı oluşturmaya çalışmıştır. Köycülükle bir yandan Büyük Buhran'ın meşâkkatli zamanlarında tarımla geçimini sağlayan nüfusun taleplerini karşılamaya çalışırken, bir yandan da Türk köylüsünün muhafazakâr olduğu varsayımından yola çıkarak rejimin muhafazakârlığını pekiştirmeyi hedeflemiş, "gerçek" Türk'ü köylerde arayan bir efsaneleştirme sürecine esin kaynağı olmuştur.

Birçok ülke ile karşılaştırıldığında edebiyatın Türkiye'de ne kadar önemli bir rol oynadığı gerçeği göz önüne alındığında köycülüğün entelektüel tarihini yazarken Türk edebiyatındaki köycü eğilimleri de göz ardı

---

* Doç. Dr. M. Asım Karaömerlioğlu, Boğaziçi Üniversitesi, Atatürk Enstitüsü.
Bu yazıya yardımları için Pınar Öztamur'a teşekkür ederim.

[1] Bu konuda benim aşağıdaki çalışmalarıma bakılabilir: "Tek Parti Döneminde Halkevleri ve Halkçılık," *Toplum ve Bilim*, no. 88, 2001: 163-187; "Köy Enstitüleri Üzerine Düşünceler," *Toplum ve Bilim* 76, 1998: 56-85. "Bir Tepeden Reform Denemesi: Çiftçiyi Topraklandırma Kanunu'nun Hikâyesi," *Birikim*, Mart, 1998, no. 107: 31-47.

etmemek gerekir. Tek parti döneminde düşünce hayatına uygulanan sansür mekanizması yüzünden ideolojik görüşlerin savunulmasında ve yayılmasında edebiyatın görece önemli bir rolü olduğu muhakkaktır. Aydınlar arasındaki yaygın kanı, muhalif görüşleri ifade etmenin en iyi yolunun edebî eserler olduğu yönündedir. Ayrıca Türk aydınları, tıpkı Rus *intelligentia*sı gibi, edebiyatı ideolojik ve tarihsel görüşlerini ifade etmek, savunmak, yaymak için iyi bir araç olarak görüyordu.[2] Bu eğilim, siyasi, tarihî görüşlere edebî eserler, özellikle de romanlar aracılığıyla bağlanan bir okur kitlesince de besleniyordu.

Tek-parti döneminde yazılmış birçok roman ve hikâye seçkinlerin köylüye ve köy hayatına bakışı hakkında zengin ipuçları sunar bize. Türk edebiyatının çok sayıda yetenekli yazarı köy, köylülük, köy hayatı gibi konular üzerine yazmış; ancak eserlerinde genellikle Anadolu'daki hayat koşullarını yansıtmaktan çok kendi dünya görüşlerinin savunusunu yapmışlardır. Bu yazarlar arasında Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sabahattin Ali ve Memduh Şevket Esendal konumuz açısından üç önemli ve örnek teşkil edebilecek şahsiyetlerdir. Bu üç aydının, doğrudan köycü ideolojiye bağlı olduklarını ya da köycülük ideolojisinden esinlendiklerini söylemek mümkün olmasa da, onların köye ve köylüye yaklaşımlarını karşılaştırmak, tek-parti döneminde seçkinlerin köylüye bakış açısının izini sürmek açısından yararlı olabilir.

Cumhuriyet'in ilânından sonra köye yönelik edebî eserlerin sayısında bir artış olmuştur; ancak "köy edebiyatı" denen akım asıl olarak tek-parti döneminde değil, daha çok 1950'den itibaren önemli bir ivme kazanmıştır. Ancak, görece daha zayıf olmalarına rağmen, Cumhuriyet'in ilk döneminde yazılan eserler köy edebiyatı akımının daha sonraki gelişmesi için gerekli alt yapıyı hazırlamıştır. O nedenle tek-parti döneminde köy ve köycülükle ilgili eser veren; farklı üsluplarla, farklı bakış açılarını dile getiren bu üç aydını burada tartışmak yerinde olur.

KEMALİST BİR BAKIŞ AÇISI: YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU

Köy edebiyatı akımının gelişiminde Cumhuriyet Türkiyesi'nin en önemli edebî şahsiyetlerinden biri olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun yadsınamaz bir katkısı vardır. Yakup Kadri, Kemalizm'e sıkı sıkıya bağlı ve

[2] Sözgelimi, ünlü romancı Kemal Tahir, çeşitli tartışmalara konu olan birçok roman yazmış; romanlarında ilginç, önemli, tartışmalı tarihî konuları seçmiş, "kendine özgü" kuramlar, hattâ bazen tarih yazımına ilişkin "yeni" bakış açıları üretmiştir. Ne yazık ki bu tür yaklaşımlar bazılarınca gerçek tarihçilikle karıştırılmıştır.

ideolojik, siyasi görüşleri açısından halkın çıkarlarından çok, devletle bürokrasinin çıkarlarını savunan, bunları dert edinen bir kişiydi. Bu iki özelliği, özellikle *Ankara* adlı eserinde açıkça görülür. Bu eserinde kurguladığı gelecekte, toplumsal ve siyasi hayatın her yönü devletin egemenliği altındadır. Onun gelecekteki toplum vizyonunda herkes devlet için çalışır; işçilerin hepsi kamu sektöründe istihdam edilir, toplumdaki uyumu ancak devlet sağlayabilir, iyi olan ne varsa ancak devletçe hayata geçirilebilir.[3] İlginçtir, romandaki karakterler arasında eleştiri oklarına hedef olan kişi, makamına "atama"yla değil, "seçim"le gelen belediye başkanıdır.[4] Bu yüzden Yakup Kadri'nin fikirleriyle yaklaşımının, zamanın bürokrasisinde egemen olan çevrelerin görüşlerini yansıttığını söylemek pek de yanlış değildir. İşte tam da bu yüzden, köy ve köylü dediğimizde Yakup Kadri' nin görüşlerini dikkate almak gerekir ki, bu temalar etrafında yazdığı en önemli eseri hiç kuşkusuz *Yaban* adlı romanıdır.

Yakup Kadri, 1889 yılında Kahire'de doğar. Daha sonra ailesi Manisa'ya yerleşir. 17. yüzyılda Batı Anadolu'ya yerleşerek büyük topraklar edinmiş, dönemin önde gelen sülalelerinden biri olan Karaosmanoğulları' ndan gelir. Karaosmanoğulları'nm nüfuzu sadece servetinden kaynaklanmaz. Sülalenin birçok üyesi Osmanlı'nın taşra örgütünde çeşitli bürokratik mevkilerde bulunur. Yakup Kadri gençlik yıllarında Osmanlı İmparatorluğu'nun *Edebiyat-ı Cedide*, *Fecr-i Âti* gibi ünlü edebiyat çevrelerinde yer alır. Ayrıca, batı edebiyatına da son derece âşina olan ünlü bir edebî şahsiyettir.[5]

Yakup Kadri, Kurtuluş Savaşı'nda faal olarak yer alır, daha sonra bir taraftan edebiyat çalışmalarına devam eder, bir taraftan da Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde milletvekilliği görevini yürütür. Kemal Atatürk'ün yakın arkadaşı, yönetici kadroların ünlü bir üyesi, Kemalizm'in inançlı bir savunucusudur.[6] 1932'den 1934'e kadar Kemalizm'e kuramsal temeller kazandırmayı amaçlayan *Kadro* dergisini yayımlayan aydınlar arasında yer alır. Ancak, *Kadro*'nun Kemalizm'in kabul edilemeyecek bir yorumunu savunması nedeniyle dergi hükümetçe kapatılır. Yakup Kadri *Kadro* kapatıldıktan sonra günlük siyasetten uzaklaştırılmak amacıyla çeşitli

[3] Bkz. Yakup K. Karaosmanoğlu, *Ankara*, 4. Baskı (İstanbul: Remzi, 1972).
[4] Fethi Naci, *40 Yılda 40 Roman* (İstanbul: Oğlak, 1994), ss. 49-50.
[5] Bkz. İsmail Çetişli, *Memduh Şevket Esendal* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1991), ss. 1-20; Carole Rathbun, *The Village in the Turkish Novel and Short Story, 1920 to 1955* (Paris: Mouton, 1972), s. 34.
[6] Fethi Naci haklı olarak Yakup Kadri'yi "bürokrasinin yazarı ve ideoloğu" olarak tanımlar. Bkz., Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, s. 143.

ülkelerde diplomatik görevlere atanır.[7] 1960 askerî darbesinden sonra TBMM'de yeniden siyasi hayata atılır (1964-69), 1974'teki ölümüne dek edebiyat eserleri vermeye devam eder.

Yakup Kadri'nin *Yaban* adlı eseri Cumhuriyet döneminde köylüler ve köy hayatına ilişkin yazılan ilk eserlerden birisidir. Eserin edebî niteliği bir yana, birçok tarihçi için *Yaban*, Türk romanının gelişiminde bir dönüm noktası olmuştur. Romanda Yakup Kadri Türk aydınlarına dikkatini köylülere, köy meselelerine çevirmeleri için çağrıda bulunur. Kemalist rejime, rejimi destekleyecek toplumsal bir taban olarak köylülerin değerini hatırlatır, bütün bu konulara gözlerini yuman aydınları eleştirir. İlk özgün köy romanı olarak anılan *Yaban*, yönetici seçkinler arasında büyük ilgi uyandırır. 1930'lu yıllarda köy meselelerine karşı gösterilen ilginin kısmen *Yaban*'ın yarattığı ilgiyle alâkalı olduğu ileri sürülebilir.[8] İşte bu yüzden bu roman tartıştığımız konu açısından özel bir önem kazanır.

Yaban, I. Dünya Savaşı gazisi, İstanbullu üst sınıf bir aileden gelen, savaştan sonra Anadolu'daki işgal nedeniyle Kurtuluş Savaşı sırasında küçük bir Anadolu köyünde yaşamak zorunda kalan Ahmet Cemal adındaki bir aydının hikâyesidir. Romanda Ahmet Cemal'in gözünden köy hayatı anlatılır. Ahmet Cemal'in iç dünyası, ruh halleri betimlenirken belirli bir olay akışı yoktur. Romanın başında Ahmet Cemal "gerçek" Türk milletini temsil ettiğini düşündüğü Anadolu insanıyla kaynaşacağına dair büyük beklentiler içerisindedir. I. Dünya Savaşı'nda ülkesi ve milleti için gösterdiği fedakârlıklara karşı köylülerden kendisine saygı duymalarını bekler. Köye gelirken içinde köylülerle iletişim kuracağına dair umutlar olsa da; köylülerin gözünde o bir "yaban"dan başka bir şey değildir. İşte böylece Ahmet Cemal daha ilk başta sükût-u hayale uğrar; Anadolu halkına, köy yaşayışına, her şeyden öte kendisine, yani Türk aydınlarına bağladığı umutları boşa çıkar. Romanın büyük bir bölümünde Ahmet Cemal'in köy halkıyla, özellikle de Kurtuluş Savaşı'na dair, hesaplaşmaları anlatılır. Köylülerle iletişim kurmak için gösterdiği bütün çabalar boşa çıkar. Romanın sonunda yaşadığı köy de işgal edilince köyü terk ederek, direniş hareketine katılmaya karar verir.

Yaban köycü akım içerisinde anılsa da kendine özgü bir yönü de vardır. 1950'den sonra Türk romanına, Türk hikâyesine hâkim olan köy edebiyatı akımında köy, köylüler genellikle olumlu bir bakış açısıyla anlatılır, hattâ çoğu zaman köy hayatının bazı özellikleri yüceltilir. Ancak *Ya-*

---

[7] *Kadro*'nun kapatılmasının ardından Yakup Kadri'nin diplomatlık hayatının hikâyesi için bkz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Zoraki Diplomat* (Ankara: Bilgi Yayınevi, 1967), birinci basım, 1955.

[8] Rathbun, s.35; Yalçın Küçük, *Bilim ve Edebiyat* (İstanbul: Tekin, 1985), s. 506.

ban'da köye ve köylülere ilişkin farklı bir bakış açısı hâkimdir. Aslında Ahmet Cemal hem köylüleri, hem de köylülerin içinde bulunduğu toplumsal ve doğal ortamı küçümsemektedir. Ancak Yakup Kadri böyle bir betimlemeyi seçerken okurların köyün acı gerçeklerini göz ardı etmesi gerektiğini savunmaz hiçbir şekilde. Aksine, köyde hayat koşullarının ne kadar kötü olduğunu, okurların bir şeyler yapması gerektiğini anlatmaya çalışmaktadır.

Yakup Kadri'nin Anadolu köyü betimlemesi durağan bir maddi ve toplumsal hayatı Anadolu köyünün temel özelliklerinden birisi olarak sunmaktadır. Ahmet Cemal'e göre köylüler "henüz bir sosyal yaratık haline bile girmemiş," "yontulmamış taş devrindeki" yaratıklar gibidir.[9] Bu noktada yazar o günün köylüleriyle binlerce yıl önce yaşamış köylüler arasında herhangi bir fark görmez. Bu köylüler "tarihi olmayan bir halk" gibidir; çünkü köyleri tıpkı "Hitit harabeleri"ni andırır, insanlar "toprak altından henüz çıkarılmış kırık dökük heykellerden" farksız gibi görünür. Köylülerin zaman ve mekân kavramlarından yoksun olduklarını, Anadolu'nun bağrındaki bir köyün "donmuş bir konak"tan başka bir şey olmadığını ileri sürer Ahmet Cemal.[10]

Yakup Kadri'nin "Yaban"ı bu düşmanca, donmuş, durağan, ilkel, çirkin köyde kendini "Robinson Crusoe" olarak görmeye başlar. Köydeki evi ona "ıssız bir ada" gibi gelir.[11] Köylü denen bu "mahlûkun" bir ruhu varsa bile, bu ruhun izlerini nasıl sürebileceğini bilemez Ahmet Cemal. "Türk köylüsünün ruhu, durgun ve derin bir sudur" diye yazar Yakup Kadri. "Bunun dibinde ne var? Yalçın bir kaya mı, bir balçık yığını mı, bir yumuşak kum tabakası mı? Keşfetmek mümkün değildir".[12] Onun yarattığı karakter ne köylüleri anlamayı becerebilir, ne de onlarla iletişim kurmayı. Köylülerin ne düşündüklerini, hattâ neden bahsettiklerini bile anlayamadığını itiraf eder kendi kendine. Ancak, ilginçtir, Ahmet Cemal'in anlayamadığı şey köylülerin, basit de olsa, kendileri için önemli olan iktisadi hayatı, iktisadi faaliyetleri, kısacası hayatta kalabilme mücadeleleridir. Bütün bunlara karşı Ahmet Cemal'in kayıtsızlığının nedeni ise sürekli dönemin askerî, siyasi tartışmalarıyla, Kurtuluş Savaşı'yla ilgilenmesidir.[13] Yakup Kadri aşağıdaki satırlarda köylüleri en açık biçimde hakir görür:

---

[9] Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, 8. Baskı, (İstanbul: Remzi, 1968), s. 65.
[10] *a.g.e.*, s. 27.
[11] *a.g.e.*, s. 98.
[12] *a.g.e.*, s. 16.
[13] *a.g.e.*, s. 116.

> Onlar gibi olmak, onlar gibi giyinmek, onlar gibi yiyip içmek, onlar gibi oturup kalkmak, onların diliyle konuşmak... Haydi bunların hepsini yapayım. Fakat, onlar gibi nasıl düşünebilirim? Nasıl onlar gibi hissedebilirim.[14]

Yazarın köylülere karşı tavrını köylü kadınları ve aşkı betimleyişinde de gözlemleyebiliriz. Ahmet Cemal'e göre köylü kadınlar doğası gereği gerçekte "nâmert ve kancık"tır.[15] Kötü kokarlar, zarafetten yoksundurlar. Köylü kadınlarla sevişilemez bile. Hayvanların nasıl seviştiğini tahmin etmek bile köylülerin nasıl olup da seviştiğini tahmin etmekten daha kolaydır. Hattâ köylülerin nasıl seviştiğini tahmin etmek imkânsızdır ona göre.[16]

Yakup Kadri köylülerin nesnel ve tarihî cehaletinden başka onları bir de Kurtuluş Savaşı'na karşı kayıtsız kalmakla, bu konuda da cahil olmakla suçlar. Yakup Kadri'nin köylülere yönelttiği bu suçlamadan yola çıkarak köylülerin milliyetçilik konusunda da cahil oldukları sonucunu çıkarabiliriz. Savaş söz konusu olduğunda köylülerin yüreklerini acıtan tek şey askere alınma korkusudur.[17] Aslında köylülerin bu korkusunda hiç de şaşılacak bir şey yok; çünkü Türk köylüsü 1911'den beri neredeyse sürekli savaş meydanlarındadır ve artık bitap düşmüştür. Her ne kadar Yakup Kadri'nin kahramanı bu gerçeği anlayabilecek bir kişilikse de, öyle görünüyor ki, bu sefer cahillik etme sırası ondadır! Köylüler milliyetçiliğe değil de bâtıl inançlara, dine bağlılık gösterdiği için Yakup Kadri de onların içinde bulunduğu şartlara kayıtsız kalır; onları anlamaya çalışmaktansa onlara öfkelenmekle yetinir sadece. Köylüler, köye gelen bir tarikat şeyhine büyük bir saygı gösterip, ondan korkunca Ahmet Cemal çılgına döner.[18] Kemalist gözlemcimize göre köylülerin bu tür inanışları onların ne kadar cahil olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır. Ancak, yüzyıllardır kendilerini farklı tanımlamış, milliyetçiliğe uzak olan bu köylüler nasıl olur da birden bu "yaban"ın vatan kavramına, Türklük kavramına bağlanabilirler? Yakup Kadri, aslında Türk köylülerinin kolay kolay milliyetçi olamayacaklarının farkındadır. Ahmet Cemal birgün köylülerden biriyle konuşurken köylü kendisini Müslüman olarak tanımlar, ama Türk olarak görmeyi reddeder.[19] Aynı şekilde, Yakup Kadri yabancı güçlere karşı kazanılacak bir zaferin milleti değil, sadece işgal altındaki top-

[14] *a.g.e.*, s. 61-62.
[15] *a.g.e.*, s. 40.
[16] *a.g.e.*, s. 30.
[17] *a.g.e.*, s. 40.
[18] *a.g.e.*, s. 42.
[19] *a.g.e.*, s. 139.

rakları kurtaracağını; çünkü "millet" denebilecek bir Türk milletinin henüz var olmadığını iddia eder.[20]

Yine de Yakup Kadri'ye göre gerikalmışlıkları, düşmanlıkları, milliyetçiliğe karşı gösterdikleri kayıtsızlık için suçlanması gereken köylüler değildir. İlginçtir, köylülerdeki bütün eksikliklerin sorumlusu aydınlardır. *Yaban*'ı bu kadar ilginç ve önemli kılan şey işte Yakup Kadri'nin iletmeye çalıştığı bu mesajdır:

> Bunun nedeni, Türk aydını, gene sensin! Bu viran ülke ve bu yoksun insan kitlesi için ne yaptın? Yıllarca, yüzyıllarca onun kanını emdikten ve onu bir posa halinde katı toprak üstüne attıktan sonra, şimde de gelip ondan tiksinmek hakkım kendinde buluyorsun. Anadolu halkının bir ruhu vardı, nüfuz edemedin. Bir kafası vardı; aydınlatamadın. Bir vücudu vardı; besleyemedin. Üstünde yaşadığı bir toprak vardı! İşletemedin. Onu, hayvani duyguların, cehaletin ve yoksulluğun ve kıtlığın elinde bıraktın. O, katı toprakta kuru göğün arasında bir yabani ot gibi bitti. Şimdi, elinde orak, buraya hasada gelmişsin. Ne ektin ki, ne biçeceksin? Bu ısırganları, bu kuru dikenleri mi? Tabii ayaklarına batacak. İşte, her yanın yarılmış bir halde kanıyor ve sen, acıdan yüzünü buruşturuyorsun. Öfkeden yumruklarını sıkıyorsun. Sana ıstırap veren bu şey, senin kendi eserindir, senin kendi eserindir.[21]

Yaban'da ortaya konan sadece köylülerin gerikalmışlığı, cehaleti değil, aynı zamanda köylülerle dönemin aydınları arasındaki inanılmaz uçurumdur. Yakup Kadri, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan millî felâketlerin bile köylüyle milliyetçi aydınları birleştiremediğini itiraf eder. Aksine, bu uçurum köylülerin cehâleti ve Anadolu'nun işgali sırasında zaman zaman işgalci kuvvetlerle işbirliği yapmaları nedeniyle daha da derinleşmiştir.[22] *Yaban* hem bu uçurumu, hem de bu uçurumu neden olan köylülerle aydınlar arasındaki yabancılaşmayı çok iyi bir biçimde gözler önüne serer:

> Gün geçtikçe daha iyi anlıyorum: Türk "entelektüel"i, Türk aydını, Türk ülkesi denilen bu engin ve ıssız dünya içinde bir garip yalnız kişidir. Bir münzevi mi? Hayır; bir acayip yaratık demeliyim. Öyle ya, bir insan tasavvur edin ki, hangi ırktan, ne cinsten olduğu belli değildir. Kendi vatanı addettiği memleketin dibine doğru ilerledikçe, kendi

[20] Bkz. Tahir Hayrettin, "Türk Edebiyatının İlk Orijinal Eseri: 'Yaban'", *Kadro* 15 (Mart 1933), s. 48.

[21] Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 100.

[22] "Felaket bile bizi birleştiremedi. Aramızdaki, benimle onlar arasındaki uçurumu belki, daha ziyade derinleştirdi." *a.g.e.*, s. 155.

> kökünden uzaklaştığını hissediyor. Hissetmese bile etrafında hasıl olan boşluk, soğuk ve itici acayip nebat olduğunu bildiriyor. Her memleketin köylüsüyle okumuş yazmış zümresi arasında, aynı derin uçurum var mıdır, bilmiyorum! Fakat okumuş bir İstanbul çocuğu ile bir Anadolu köylüsü arasındaki fark, bir Londralı İngilizle bir Pencaplı Hintli arasındaki farktan daha büyüktür.[23]

Yaban'dan sadece Türk aydınına yöneltilmiş çarpıcı bir eleştiriymiş gibi söz etmek haksızlık olur. Yakup Kadri'nin aydınların, bürokrasinin ateşli bir savunucusu olduğunu da hatırlamakta fayda var. Aydınlara bütün bu eleştirileri yöneltirken yine de onlara ülke adına bir misyon yükler. Bu yüzden *Yaban* Türk aydınına Türk köylüsünü özgürleştirmesi, "aydınlatması", köylülerle arasındaki uçurumu yok etmesi, köylüleri gerçek Türk vatandaşlarına dönüştürmesi, böylece genç Türkiye Cumhuriyeti'ni yüceltmesi için yapılan bir çağrıdır da.

Peki aydınlar bu misyonu nasıl yerine getirecektir? Bu soru Yakup Kadri'nin de dönemin köylücülerinin de yaşadığı endişeleri yaşamasına neden olur. Ona göre aydınların köylülerde arayıp da bulamadığı her şeyin toplumsal ilişkilerle değil de şu ya da bu biçimde köylülerin doğaya, çetin doğa koşullarına karşı hiç de eşit olmayan şartlarla yürüttükleri savaşla ilgilidir.[24] *Yaban*, köylü üretiminin gerikalmışlığım, eskimiş tarım tekniklerini, köylülerin doğal koşullara karşı koymadaki beceriksizliğini, vs. gibi Anadolu'nun o dönemdeki sorunlarını da ortaya koyar. Kısacası, yüzyıllardır doğanın acımasızlığı altında ezilen köylüler için yapılması gereken doğaya egemen olabilecekleri koşulları sağlamaktır. İşte aydınlar, köylülere ancak bu koşulları sağlamakta yardımcı olabilirler. Yayımlandığı zaman *Yaban* hakkında yazılan eleştirilerin hemen hemen hepsinde romanın vurguladığı en önemli mesaj doğaya egemen olma ve tarım tekniklerinin geliştirilmesi gerekliliğidir.[25]

Yaban'ın önemine ilişkin yürüttüğümüz tartışmayı noktalarken kanımca bazı noktaların altının çizilmesi gerek: *Yaban* her şeyden önce resmî olarak "milletin efendisi" olarak yüceltilen köylülerin[26] içinde bulundukları acı koşulların bir manifestosu, bir itirafıdır. Ayrıca Türk aydınına köylere gitmeleri, köylülerin akıllarını, yüreklerini kazanmaları için yapılan bir çağrıdır. Romanın iletmeye çalıştığı mesaj Türkiye'nin gelişmesinin, Türk milliyetçi ideolojisinin geleceğinin Türk köyünün dönüştürül-

---

[23] *a.g.e.*, s. 31.
[24] Sözgelimi bkz. Karaosmanoğlu, *Yaban*, s. 22.
[25] Bkz. Vedat Nedim (Tör), "İşte bir Roman: Yaban," *Kadro* 16 (Nisan 1933), ss. 48-49. Şevket Süreyya (Aydemir), "Yaban," *Kadro* 18 (Haziran 1933), ss. 86-87.
[26] Benzer bir yorum için bkz. Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, s. 144.

mesine bağlı olduğudur. Yakup Kadri'ye göre bu amaçlara ulaşmanın önündeki en önemli engel Türk aydınlarıdır. Çünkü Türk aydını Türk halkının, özellikle de Türk köylüsünün gerçeklerine gözlerini kapamıştır. Bu bakımdan roman bir Türk aydınının hem kendisine hem de Türk aydınlarına yönelttiği sert bir özeleştiridir. Burada toplumsal ve ekonomik sorunların kökeninde toplumsal sınıfları değil de, aydınları gören köycü anlayışın temel özelliğiyle karşı karşıyayız. Yakup Kadri'ye göre Türk aydını Türk köyündeki sorunların hem kaynağıdır, hem de çözümü. Romanın 1932 yılında yayımlandığını düşünürsek, *Yaban* Anadolu köylüsünü rejime kazandırmak adına yürütülen seferberlikte en önemli araçlardan biridir. Yakup Kadri Anadolu köyünü romantik bir biçimde betimlemeyerek, hem iyi, hem de kötü olan her şeyin kaynağı aydınları işaret ederek, dönemin köycü söylemine önemli katkılarda bulunmuştur; benzer kavramlar, 30'lu, 40'lı yıllarda köycülerce sık sık kullanılmıştır.

Sosyalist bir bakış açısı: Sabahattin Ali

Edebiyata köy ve köy hayatını taşıyanlar sadece Yakup Kadri gibi Kemalist kanattan aydınlar değildi. Dönemin sol düşünceye bağlı aydınlarının da modern Türkiye'nin gelişiminde köyün ve köylülüğün önemini vurguladıkları görülmektedir. Sol aydınların köylülüğe gösterdikleri bu ilgi, kısmen Türkiye'de işçi sınıfının Batı Avrupa'daki sol hareketlerdeki kadar güçlü bir etken olmayışından kaynaklanır. Türkiye'de işçilerin nicel büyüklüğünün bugün bile çok fazla olmadığı anımsanırsa bu durum daha kolay anlaşılabilir. Temel siyasi öznesi, yani işçi sınıfı nesnel nedenlere bağlı olarak son derece az gelişmiş olan bir ülkede, sol kanattaki aydınların işçi sınıfı siyaseti gütmeleri zaten çok zordu. Bu yüzden ünlü bir solcu yazar olarak bilinen Sabahattin Ali'nin eserlerinde köye, köy hayatına ve köylülere önemli bir yer vermiş olması, büyük bir ilgi göstermesi şaşılacak bir şey değildir. Aslına bakılırsa, ironik olarak, Anadolu köyündeki toplumsal ilişkileri, köylülerin içinde bulundukları güç koşulları gerçekçi bir biçimde yansıtmaya çalışan kişi de Cumhuriyet Halk Partisi'nin köycüleri değil, Sabahattin Ali'dir.

Sabahattin Ali, 1905 yılında, bugün Bulgaristan sınırları içerisinde olan Batı Trakya'nın bir köyünde doğdu. Ailesi Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Batı Anadolu Yunan işgali altındayken büyük maddî sıkıntılar çekti. Sabahattin Ali, 1926'da İstanbul Öğretmen Okulu'ndan mezun olduktan sonra Milli Eğitim Bakanlığı'nın açtığı sınavda başarılı olunca 1928-1930 yılları arasında hükümetçe Almanya'ya gönderildi. Türkiye'ye döndükten sonra Aydın, Konya gibi illerde çeşitli ortaokullarda

Almanca öğretmenliği görevinde bulundu. Konya'dayken dönemin önde gelen siyasi şahsiyetlerini eleştiren bir şiir yazmakla suçlanarak bir yıl hapis yattı. Çeşitli hapishanelerde geçirdiği bu bir yıl süresince farklı bölgelerden, farklı toplumsal katmanlardan insanlarla tanışma fırsatı buldu. Bu yüzden, hikâyelerindeki kahramanların genellikle bu son derece belirleyici bir yıllık hapishane deneyimi sırasında tanıştığı insanlar olduğu öne sürülür. Sabahattin Ali'nin tanıştığı bu insanlar, Türkiye'nin toplumsal olgularını gerçekçi bir bakış açısıyla yansıttığı bir düzeye doğru kaymasına vesile olmuş olsa gerekir.[27]

Hapishâneden çıktıktan sonra iş için yeniden Milli Eğitim Bakanlığı'na başvurur; ancak kendisinden siyasi görüşlerini değiştirdiğini kanıtlaması istenir. Bunun üzerine rejime bağlılığını kanıtlamak için Atatürk'e övgüler düzdüğü "*Benim Aşkım*" başlıklı bir şiir yazar. Ancak böyle bir şiiri yayımlamaya mecbur bırakıldıktan sonra resmî bir iş bulabilir. Fakat hayatının geri kalanını hep güvenilmez ve tehlikeli bir aydın zanmıyla geçirir. Sürekli polis tarafından takip edilmeye, hükümetçe sürekli hapse atılmakla tehdit edilmeye daha fazla dayanamayınca çareyi yurtdışına kaçmakta bulur. Ancak, yurtdışına kaçma girişimi 1948'de trajik bir sonla noktalanır.[28] Bulgaristan sınırında polisle bağlantıları olan bir kaçakçı tarafından öldürülür. Katili daha sonra sadece kısa bir hapis cezasına çarptırılıp akabinde serbest bırakılır.[29]

Sabahattin Ali, ilk gerçekçi Türk yazarı olarak bilinir. Erken Cumhuriyet döneminde, hikâyelerinde köy konularını işleyen en yetenekli yazarlardan biridir.[30] Anadolu köyünü, köylüleri en ince ayrıntılarına kadar gerçekçi bir bakış açısıyla anlatmıştır. Dili yalın; ancak çok incedir. Gerek *Kuyucaklı Yusuf* adlı romanında, gerek hikâyelerinde Ali asla öğretici bir tavır takınmaz. Olayları, durumları, kişilikleri yarattığı edebî kişiliklerin gözünden yansıtır. Ancak, eserlerinde her zaman toplumsal olaylara yöneltilmiş bir protesto gizlidir.

Kuyucaklı Yusuf, Sabahattin Ali'nin köy romanı sayılabilecek en ünlü eseridir.[31] Roman, Batı Anadolu'da küçük bir köyde başlar ve Ege kıyısında küçük bir kasaba olan Edremit'te devam eder. Köy konularını, köy

---

[27] Demirtaş, *Türk Edebiyatındaki Anadolu*, s. 32

[28] Sabahattin Ali'nin hayat hikâyesi, kendisine adanan eserler, edebî eserlerinin bir değerlendirmesi için bkz. Filiz Ali Laslo, Atilla Özkırımlı, *Sabahattin Ali* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1979), (derleme makaleler).

[29] Sabahattin Ali'nin ölümünün anlatıldığı bir çalışma için bkz. Küçük, *Bilim ve Edebiyat*, ss. 268-314.

[30] Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, s. 130; Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali* (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1997), s. 129.

[31] Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, s. 130.

sorunlarını, köyden kişilikleri eserlerine konu edinen ilk romancılardan biri olarak ünlenen Sabahattin Ali,[32] bu romanında, romanın kahramanı olarak köyde doğan, kasabada inanılmaz güçlükler yaşayan bir genci seçer. Roman, birçok şeyin yanı sıra şehrin değerleriyle, köyün değerleri arasında sıkışıp kalan kahramanın psikolojik ikilemlerini yansıtır.

1903 yılında başlayan romandaki olaylar Birinci Dünya savaşı sırasında sona erer. Eleştirmenler, Sabahattin Ali'nin romanda toplumsal gerçekliklere yoğun eleştiriler yönelttiğini, Cumhuriyet rejiminin baskılarından kaçınmak için de, dönem olarak, Birinci Dünya Savaşı yıllarını seçtiğini belirtir; çünkü Sabahattin Ali'nin toplumsal eleştirileri romanın basıldığı yıllarda da geçerliliğini korumaktadır. Romanın ana kahramanı Yusuf'un anne-babası köyde eşkıyalarca öldürülünce, kasabanın kaymakamı Yusuf'u evlat edinir. Böylece köylü Yusuf'un yeni hayatı seçkin bir ailede, Edremit'in farklı havasında başlar. Büyüdükçe kasabanın toplumsal hayatına uyum göstermekte zorlanmaya başlayan Yusuf eşraftan birinin oğluyla kavga edince, o da intikam almak için ailesinin ekonomik ve siyasi gücüne güvenerek Yusuf'un üvey kardeşiyle evlenmeye karar verir. Yusuf bu evliliği engellemeyi başarsa da sorunları burada bitmez. Başındaki sorunların en büyüğü üvey kardeşine karşı beslediği büyük aşktır. Bu kendine bile itiraf edemediği bir gerçektir. Sonunda üvey kardeşini kaçırarak onunla evlenir (gerçi Yusuf'la kaçmayı kardeşi de ister). Yusuf'un ailesi de evliliklerini kabul edince bir süre için her şey yoluna girmiş gibidir. Hayatta en çok sevdiği kişiye kavuşmuştur Yusuf. Ancak babası Birinci Dünya Savaşı'nda ölünce bütün hayatları alt üst olur. Maddi sıkıntılar baş gösterir. Yeni gelen kaymakam Yusuf'u iltizam toplayıcısı başka bir yere atayınca Yusuf hem yuvasından hem de sevgili karısından uzak kalır. Yusuf yokken, annesinden de etkilenen karısı gece gündüz balolara gitmekten, vaktinin büyük çoğunluğunu yozlaşmış, bir zamanlar nefret edilen o zengin ailenin bireyleriyle geçirmekten kendini alamaz. İçine düştüğü yalnızlıkta, maddî sıkıntılar içerisinde teselliyi bu zengin insanların partilerinde bulur. Romanın sonunda Yusuf bu ünlü ailenin üyelerini, yeni kaymakamı, yanlışlıkla da karısını öldürür. Başka çaresi kalmayınca, kendini dağlara vurur.

Köylüleri saygı duyulacak hiçbir özelliği olmayan ilkel yaratıklar olarak resmeden Yakup Kadri'nin aksine Sabahattin Ali'nin çizdiği köylü karakteri saygı duyulması gereken, dürüst, kendine saygısı olan bir kişidir. Köylü Yusuf hiçbir zaman kasabanın değerlerine, kasabadaki hayat tarzına uyum sağlayamaz. Kasabadaki insanların çoğu hilekâr, adalet

[32] Asım Bezirci, *Sabahattin Ali* (İstanbul: Amaç, 1987), s. 100.

duygusundan yoksun, samimiyetten uzak, rüşvete, ekonomik açıdan sömürülmeye meyilli insanlardır.[33] Sabahattin Ali'nin çizdiği Yusuf portresiyse mantığı olmasa da değerleri, hisleri olan biridir. Ne siyasetten, ne karmaşık bürokratik ilişkilerden, ne de bozulmuş iş ilişkilerinden anlar Yusuf. Günlük hayatın sorunlarından, sıkıntılarından kaçışı ancak doğada, kırlarda bulur. Sabahattin Ali kasabanın yapaylığına, kirlenmişliğine, hileli düzenine karşı doğallığı, masumiyeti, dürüstlüğü kırlarda, köyde arar.

Köylülere karşı bu bakış açısı Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde de görülebilir. Köylüler, hayatın zorluklarını bir an önce sırtlanmak için çocukluklarını bile yaşamadan büyümesi gereken insanlardır. "Bu ölü toprakların üstünde hiçbir şey ölmek ve öldürmek kadar kolay değildir".[34] Taşrada hüküm süren vahşiliğe, köylülerin özellikle su, arazi konularında birbirleriyle bitmez tükenmez kavgalarına rağmen onlar asla birbirlerine gücenmezler.[35] Köylüler hoşgörülü insanlar olarak resmedilirler. Mallarını çalmalarına rağmen çingenelere karşı bile öfke duymazlar.[36]

Sabahattin Ali'nin çizdiği Yusuf gibi köylüler özellikle resmî makamları ilgilendiren, karmaşık meseleleri çözme yeteneğinden yoksun kişilerdir. "Bir Orman Hikâyesi" adlı hikâyesinde köylülerden birinin de dediği gibi "Delikanlı, biz köylü adamlarız. Aklımız çok ilerisine ermez"[37]. Buna rağmen köylüler geleneklerden, tecrübelerden gelen, Sabahattin Ali'nin olumlu addettiği içgüdülerle donanmıştır.

Kasaba ve köy hayatını iktisadi ve siyasi egemenliği altında tutan yerel eşraf, yani büyük toprak ağaları ve kapitalistler Sabahattin Ali'nin hem *Kuyucaklı Yusuf* romanında, hem de öbür hikâyelerindeki en önemli temalardan biridir. Sabahattin Ali'nin romanı, bu toplumsal sınıfların küçük kasaba insanı ve köylüler üzerindeki nüfuzuna derinden bir siyasi başkaldırıdır. Zenginlerin gücü mutlak ve sınırsızdır. Kaymakam, hâkim gibi bürokratlar bile zengine, nüfuz sahibine karşı çıkacak güçten yoksundur; hattâ böylesi bir şeyi istemezler bile. Aslına bakılırsa, sıradan insanların arkasında olmaya çalışan birkaç dürüst bürokrat tiplemesini bir kenara koyarsak, Sabahattin Ali'nin romanlarındaki bürokrat tiplemeleri yerel eşrafla kıyaslandığında hiçbir iktidarı, nüfuzu olmayan kişilerdir. Sözgelimi, romanda zengin, siyasi nüfuz sahibi bir ailenin oğlu sıradan

---

[33] Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf* (İstanbul: Cem Yayınları, 1982), ilk baskı 1937, s. 47.
[34] Sabahattin Ali, "Kanal," (1934), Sabahattin Ali, *Değirmen, Bütün Eserleri 5* (İstanbul: Cem Yayınevi, 1983) içinde, s. 116.
[35] *a.g.e.*, s.114.
[36] Sabahattin Ali, "Değirmen," (1929), *a.g.e.*, içinde s. 14.
[37] Sabahattin, Ali, "Bir Orman Hikâyesi" (1930), *a.g.e.*, içinde, s. 97.

bir köylüyü öldürdükten sonra işlediği suçtan paçayı kolayca sıyırır. Sabahattin Ali'nin anlatısı, Türk taşrasına dair hiç de yabancı olmadığımız bir tablo sunar bize:

> Güya gizli olarak yapılan bu müsaadeyi kaymakam, müddei-umumi ve ceza reisine kadar herkes biliyor ve bir şey demiyordu. Çünkü başka türlü olmasına imkân yoktu. Bu böyle gelmiş, böyle gidiyor ve kasabanın başında bulunanların aklı bile, hürriyete ve onun getirdiği birkaç müsavat fikrine rağmen, Hilmi Beyin oğlunun sahiden hapsedilebileceğini kabul etmiyordu.[38]

Sabahattin Ali'nin kahramanı Yusuf yerel eşrafın gücüne direnmek için elinden gelen her şeyi yapar; ancak ne kadar çabalarsa çabalasın, okur Yusuf'un eşrafın gücü karşısında çaresiz olduğunun farkındadır hep. Yakup Kadri'nin aksine, Sabahattin Ali köylüye içinde bulunduğu zor durumdan bir çıkış yolu göstermez. Yusuf'un elini kolunu bağlayan şeyin toplumsal yapı olduğunu hisseder okur. Güçlü gerçekçiliğinden feyz alan yazar, bir öğretmen edasıyla dogmatik mesajlar vermektense toplumsal koşulları olduğu gibi okura aktarmayı yeğler.

Zenginin, nüfuz sahibinin bu kaçınılmaz egemenliği Sabahattin Ali' nin birçok köy hikâyesindeki ana temalarından biridir. "Kağnı" adlı hikâyesinde oğlu köydeki zengin nüfuz sahiplerden biri tarafından öldürülen anneyi komşuları katili mahkemeye vermenin hiçbir işe yaramayacağına, iyisi mi oğlunun ölümünü unutması gerektiğine "ikna" ederler.[39] Aynı şekilde, zenginlerin, nüfuz sahibi olanların köylüleri sömürmesi de Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde sık sık işlenen konulardan biridir. Sözgelimi, "Köpek" adlı hikâyesinde ağa fakir çobana borcunu iki yıl ödemez.[40] "Kafa Kâğıdı" başlıklı hikâyesinde ise köylünün biri yıllardır ekip biçtiği toprağını mahkemede sırf elindeki tapuyla toprağın kendisine ait olduğunu "kanıtlayan" nâm salmış bir zengine kaptırmaktan yakınır![41]

Yakup Kadri gibi Sabahattin Ali de şehirli aydınları kıyasıya eleştirir. Ancak Sabahattin Ali'nin eleştirisinde, Yakup Kadri'den ayrıldığı yönler vardır. Ali, aydınları küçümser. Onun anlatısında aydınlar, köylülerle köylerin içinde bulunduğu koşullar hakkında hiçbir şey bilmeyen, onları hor gören, sorunlarını çözmeye çalışmaktansa kendi hayalî, gerçekçi olmayan fantezileriyle yetinen insanlardır.[42] Köylülerle aydınlar arasındaki

---

[38] Ali, *Kuyucaklı Yusuf*, s. 135.
[39] Sabahattin Ali, "Kağnı", Sabahattin Ali, *Kağnı-Ses* içinde (Ankara: Akba Kit., 1943), ss. 7-8.
[40] Sabahattin Ali, "Köpek" (1937), *a.g.e.* içinde, s. 129.
[41] Sabahattin Ali, "Kafa Kağıdı" (1935),. *a.g.e.* içinde, s. 20.
[42] Sabahattin Ali hakkında benzer bir yorum için bkz. Korkmaz, *Sabahattin Ali*, s. 135.

uçurum "Köpek" adlı hikâyesinin önemli konularından biridir. Bir Amerikan üniversitesi mezunu bir mühendis Konya'dan Ankara'ya dönerken yolda bir çobana rastlar. Nişanlısı mühendisten arabayı durdurmasını; çünkü hayatında hiç köylü görmediğini, köylülerin nasıl birileri olduklarını merak ettiğini söyler.[43] Mühendis çobana kendilerinin de kökenlerinin köye dayandığını, sorunlarını anlatırsa yardımcı olmaya çalışacağını söyler.[44] Mühendisin aptalca, alâkasız sorularından hiçbir şey anlamayan çoban sessiz kalmayı yeğler. Çobanın sessizliği mühendisi çileden çıkarır. Onu kızdırdığı için gerçekten üzülür çoban; mühendisse çobanın tavrının acısını onun çok sevdiği köpeklerinden birini öldürerek çıkarır. Çobanın köpeğinin ölümü aydınlarla köylüler arasında asla kapanmayacak uçurumun simgesidir adeta.[45]

Sabahattin Ali, Anadolu'yu, Anadolu insanını hor gördükleri için aydınları kıyasıya eleştirir. İlginç hikâyelerinden birinde küçük bir Anadolu kasabasındaki kaymakam kasabanın "basit," "alelâde," ve "çürük" insanlarına ve hayatına dayanamayarak makamından istifa ederek, İstanbul'a döner, dolayısıyla kariyerinden de vazgeçer.[46] İstanbul'da hayatını ayakkabı boyacısı olarak sürdürür; yine de mutludur; çünkü İstanbul'daki her şey Anadolu'dakilerden üstündür ne de olsa. Sabahattin Ali'ye göre eski kaymakamın şu sözleri kendi kuşağının Türkiye'de o dönemdeki ruh halini yansıtır:

> Bana vatanperverlikten, oraların tenvire ihtiyacından bahsetme! Söyleyeceklerin doğrudur, lakin... lâkin bizim için, yani benim içinde yetiştiğim gençlik için, memleket muhabbeti bir fantezi, feragat lugattan silinen bir kelime, hodbinlik en makul seciyedir. Benim başkalarından farkım, samimiyetim, düşüncelerimi açıkça söyleyip yapmamdır.[47]

Sabahattin Ali yazılarında köylüleri ve sıradan insanları küçümsemez, bilâkis oklarını aydınlara çevirir. Yakup Kadri'den ayrıldığı yön de tam budur: Sabahattin Ali aydınları, şehirli ayrıcalıklı sınıfları betimlerken hep onların cehaletlerini, küstahlıklarını, bencilliklerini, samimiyetsizliklerini, düşük ahlakî değerlerini vurgular. Çoğu zaman, yalancılıktan başka özellikleri yoktur. Hiçbir zaman dillerine pelesenk olan şu sözü tekrarlamaktan vazgeçmezler: "Fakat ne de olsa, köylü bizim efendimizdir",[48] ancak

---

[43] Sabahattin Ali, "Köpek" (1937) Sabahattin Ali, *Kağnı-Ses* içinde (Ankara: Akba Kitabevi, 1943), s. 133.
[44] *a.g.e.*, s. 135.
[45] *a.g.e.*, s. 137.
[46] Sabahattin Ali, "Bir Siyah Fanila İçin," (1927) Sabahattin Ali, *Değirmen* içinde, s. 142.
[47] *a.g.e.*, ss. 146-47.
[48] Sabahattin Ali, "Bir İskandal," (1932) Sabahattin Ali, *Kağnı-Ses* içinde, s. 84.

gerçek hayatta köylülere asla efendileriymiş gibi davranmazlar. Ali'nin hikâyelerindeki ana karakterlerden biri bu gerçeğin altını çizer:

> Köylü verdiğine mukabil ne alır? Yolunu kendi yapmağa mecburdur, sokakları zavallı talihinden daha karanlıktır ve mektep, yüz köyün birinde bile yoktur. Candarma oralara asayişten ziyade vergi tahsilini temin için gider. Kendimizi aldatmıyalım, köylü mütemadiyen vermiş, buna mukabil hiçbir şey almamıştır. Bunları itiraf etmek bile belki, eğer bir parça vicdanımız varsa, yediğimiz bir lokma ekmeğin boğazımızda kalmasına sebep olacaktır, ve ihtimal vicdanımızın sâdâsını duymamak için: "Köylü efendimizdir!" gibi cümleler güzel bir mörfindir. Fakat hiçbir cümle hakikati değiştirmek iktidarında değildir.[49]

Sabahattin Ali'nin Türk aydınlarını nasıl kıyasıya eleştirdiği ortadadır. Dönemin köycülerini eleştirirken, hicvederken, Sabahattin Ali'nin dili daha da sivrileşir. "Bir Konferans" adlı hikâyesinde köycülerle, köycülerin köylülere yaklaşımı Ali'nin eleştirilerinden nasibini alır. Hikâyede Anadolu'nun bir köyünde bir okulun açılışı anlatılır. Okul açılışı için şehirden gelenler arasında ünlü devlet şahsiyetleriyle, ellerinde kameraları, şık giysileri içerisinde dönemin "köycü"leri de vardır. Köylüler konukları yolda sessizlik içerisinde karşılar. Konuklar arasında Paraguay'da köycülük hakkında araştırma yapmış olanlar bile vardır! Bir iktisatçı okul açılışını fırsat bilip kooperatifçilik konusunda konferans vermeye kalkışır. Amacı, köylüleri kooperatiflerin yararları hakkında "aydınlatmak"tır. Kendilerine hiçbir şey sorulmadan, köylüler iktisatçı tarafından "aydınlatılmak" üzere zorla bir odada toplanır. Elbette, konuşmacının karmaşık sunuşundan köylüler tek kelime bile anlamaz. Ancak konuşmacı kendilerine daha fazla soru sormasın, konuyu uzun uzadıya anlatmasın diye anlamış gibi yapmak zorunda kalırlar; böylece bu sıkıcı konferansta daha fazla zaman harcamaktan da kurtulurlar.[50] Aslına bakılırsa, Sabahattin Ali'nin hikâyesi 30'lu yıllarda Türkiye'de köycülerin köylere yaptığı gezilerin tipik bir örneğidir. Taşrayla herhangi bir organik bağı olmayan ya da taşrayı herhangi bir şekilde anlama yeteneğinden yoksun şehirli aydınlarla hükümet yetkilileri, ütopyacı, gerçekdışı fikirlerini küstah, kibirli, hakir gören, tepeden inmeci bir üslûpla taşraya uygulamaya çalışırlar.

Aydınlar gibi hükümet yetkilileri de Sabahattin Ali'nin sert eleştirilerinden nasiplerini alırlar. Köylülerin devletle olan ilişkileri hikâyelerinin çoğunda tekrarlanan bir konudur. Hükümet yetkilileri kırsal kesimin so-

---

[49] *a.g.e.*, s. 85.

[50] Sabahattin Ali, "Bir Konferans" (1941), Sabahattin Ali, *Yeni Dünya* (İstanbul: Varlık Yayınları, 1966) içinde, ss. 124-128.

runlarını çözmekten âciz, bizzat kendileri köylülerin sorunlarının çözümünü önleyen büyük bir engel olarak anlatılırlar. Köylülerden, onların değerlerinden, yaşam tarzlarından, geleneklerinden nefret eden hilekâr, bencil, hep maddî çıkarlarının peşinde koşan kişiler olarak resmedilirler. Hükümet yetkililerinin olumsuz tavırlarının anlatıldığı birçok örnek bulmak mümkün. "Sulfata" adlı hikâyede köy doktoru iyileşmeleri için gerekli ilaçları vermeyerek hastalarına neredeyse işkence çektirir.[51] Aynı şekilde, başka bir hikâyede kaymakam, bir kadına tecavüz edenleri bulmak yerine kadına kendisi tecavüz etmeye kalkışır.[52] "Kağnı"da yaşlı kadın var olan adalet sistemiyle olumlu, önemli hiçbir sonuç alınamayacağını bildiği için oğlunun katillerini mahkemeye vermek bir yana, mahkemeye gitmek fikrinden bile ölesiye korkar. Her halükârda kendi aleyhine sonuçlanacak bir dava için mahkeme koridorlarında günlerce sürünmektense ölen oğlunun acısını yüreğine gömüp yaşamayı tercih eder. Mahkemeye gitmek istese bile tarlasını sürmezse aç kalacağını bildiği için tarlasını bırakamaz.[53]

Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde jandarma da devletin köylüler üzerindeki gücünün yozlaşmışlığını temsil eder. Hemen hemen her olayda jandarmalar bazen kanuna uymak adına, bazen de sırf kendi keyfî "kanun"larını uygulamak adına köylülerin aleyhinde davranırlar. Bazen kadınlara tecavüz ederler,[54] vergilerini ödeyemeyen çaresiz insanları hapse atarlar,[55] üstlerine görevlerini en iyi biçimde, gerektiği gibi yerine getirdiklerini göstermek için suçsuz insanları gözaltına alırlar,[56] bir kurbanı önce kendileri döverler, sonra da düşmanlarının dövmesine göz yumarlar,[57] sırf canları öyle istediği için yaşlı bir kadının başına bela açarlar,[58] köylüleri aşağılık insanlar olarak gördükleri için onlara kötü davranırlar.[59] Jandarmaların köylülerle olan ilişkisi, aydınların köylülerle olan ilişkisinin aksine "kişisel çıkarla değil, nesnel nedenlerden" kaynaklanır ve ayrı-

[51] Sabahattin Ali, "Sulfata," *a.g.e.* içinde, ss. 166-181.
[52] Sabahattin Ali, "Komik-i Şehir", (1928), Sabahattin Ali, *Değirmen, Bütün Eserleri 5* içinde (İstanbul: Cem Yayınevi, 1983), ss. 165-166.
[53] Sabahattin Ali, "Kağnı", Sabahattin Ali, *Kağnı-Ses*, içinde s. 9.
[54] Sabahattin Ali, "Sıcak Su", (1936) *a.g.e.* içinde, ss. 139-142, 1936.
[55] Bkz. Sabahattin Ali, "Kafa Kağıdı", *a.g.e.* içinde, ss. 18-21.
[56] Bkz. Sabahattin Ali, "Bir Firar", (1933) Sabahattin Ali içinde, *Değirmen*, ss. 108-111.
[57] Bkz. "Candarma Bekir" (1934), *a.g.e.* içinde, ss. 118-123.
[58] Bkz. Sabahattin Ali, "Kağnı", Sabahattin Ali, *Kağnı-Ses* içinde, ss. 9-10.
[59] Bkz. Sabahattin Ali, "Asfalt Yol, -Bir Köy Öğretmeninin Notlarından" (1936), Sabahattin Ali, *Yeni Dünya* içinde (İstanbul: Varlık Yayınları, 1966), s. 17.

ca jandarmalar, "sık sık daha cahil ve açıkçası daha yıkıcı ve düşmanca"dır.[60]

Jandarma sıradan köylülere karşı hep zenginin, güçlünün yanındadır. Özel bir şirketin kâr elde etmek için köylülerin ormanını mahvettiği "Bir Orman Hikâyesi" adlı hikâyenin ilettiği mesaj budur. Köylülerin gözündeyse orman atalarından onlara kalan bir mirastır, hayatlarını sürdürmeleri ormana bağlıdır. Ayrıca köylüler çevre tahrip edildiği için de üzülmektedir. Çaresizlik içerisinde yetkililerden şirketin girişimlerini durdurmalarını isterler; ancak yetkililer köylülere yardım edeceklerine jandarmaları göndererek köylülerin şirkete karşı başlattıkları eylemleri en vahşi yöntemlerle durdururlar.[61]

Jandarmaların insanlık dışı, vahşi davranışlarına, tavırlarına rağmen köylülerin bütün bunları "doğal" olarak karşılaması ilginçtir. "Candarma Bekir" adlı hikâyede gözaltına alınan köylü kendi kendine konuşur, "Candarma değil mi, elbet dövecek"[62]. Jandarmaların istedikleri her şeyi yapmaya hakkı var gibidir. Bu yüzden, Ali'nin hikâyelerinde, romanlarında Osmanlı devlet geleneğinin mirası olan, jandarmada vücut bulan güçlü devlet imgesi köylülerin devlete karşı duydukları derin korkunun ifadesidir; bu, Max Weber'in devlet gücünün keyfîliği dediği olguyu anımsatır.[63]

Bürokratların, aydınların olumsuz imgesinin aksine sadece köy öğretmenleri olumlu özelliklerle resmedilir Sabahattin Ali'nin eserlerinde. Bu, belki kendisinin de öğretmen olmasından kaynaklanır. Köy öğretmenleri çoğu zaman, köylülerin yerel eşrafın mutlak gücüne, devlet yetkililerinin keyfîliğine karşı mücadelelerinde köylüleri kollayan, idealist insanlar olarak resmedilir.[64] "Asfalt Yol", köy öğretmeni imgesinin sunulduğu güzel bir örnektir. Bu hikâyede köy öğretmeni, köylüleri hem eğitim konularında, hem de medenî konularda aydınlatmak için elinden gelen her şeyi yapar. Hükümetle olan ilişkilerinde, haklarını ararken ihtiyaç duyarlar diye köylülere Anayasa'yı öğretir. Köyün âcil yol sorununu çözmeyi de kendine görev bilir. Ancak sorunları çözmek yerine hiç istemeyerek, farkında olmadan daha büyük sorunlara yol açacaktır. Böylesi durumlar, Sabahattin Ali'nin hikâyelerinde sık sık tekrarlanan konulardandır. Öğretmenler

---

[60] Rathbun'un Türk romanlarındaki jandarma tiplemesi için yaptığı genel değerlendirmeler Ali'nin eserlerindeki jandarma tiplemesine de uyar. Bkz. Rathbun, *The Village in the Turkish Novel*, s. 85.

[61] Sabahattin Ali, "Bir Orman Hikâyesi," (1930) Sabahattin Ali, *Değirmen* içinde, ss. 98-99.

[62] Sabahattin Ali, "Candarma Bekir", (1934) *a.g.e.* içinde, s. 121.

[63] Weber'in Osmanlı İmparatorluğu bağlamında bir eleştirisi için bkz. Haim Gerber, *State, Society and Law in Islam: Ottoman Law in Comparative Perspective* (Albany: State University of New York Press, 1994).

[64] Benzer bir yorum için bkz. Ramazan Korkmaz, *Sabahattin Ali*, ss. 215-216.

köylülere yardım etmeye hazırdır; ancak bütün iyi niyetlerine rağmen sonuçta köylülere yardım etmeyi bir türlü başaramazlar.

Kısaca belirtmek gerekirse, Sabahattin Ali'nin bürokratlara, aydınlara bakışı Yakup Kadri'ninkinden çok önemli farklılıklar gösterir. Kadri'ye göre bürokratlarla aydınlar doğru yolu bir görebilseler köylülere gelişmeleri, medenîleşmeleri için yardım edebilecek insanlardır. Onun bu bakış açısı belki de Türkiye köylerindeki sorunların kaynağı olarak toplumsal yapıları değil de, doğanın acımasızlıklarını görmesinden kaynaklanmaktadır. Buna karşılık Sabahattin Ali'nin eserlerinde, köyde değişmesi gereken şey olarak hep toplumsal ilişkilere, toplumsal yapıya işaret edilir. Yakup Kadri'nin aksine, Sabahattin Ali köylüler adına ne bürokratlardan, ne de aydınlardan bir şey bekler. Bu durum, en çok 1908 Jön Türk Devrimi'nden beri hiçbir şeyin değişmediğini belirttiği *Kuyucaklı Yusuf* romanında apaçık ortadadır. Aslına bakılırsa bürokratlarla aydınlardan medet ummak bir yana, bu toplumsal gruplar onun anlatısında taşradaki toplumsal sorunları yaratanlardır. Yukarıda da belirtildiği gibi, hükümet yetkilileri yerel eşrafa, zenginlere karşı köylüleri korumakla yükümlü olsalar da onlar karşısında hiçbir nüfuzları yoktur. Bu durum göz önüne alındığında, hükümetten, aydınlardan hiçbir şey beklememek anlaşılabilir bir tutumdur. Sabahattin Ali romanının son bölümünde bu gerçeği gözler önüne sererek Yakup Kadri'den önemli bir biçimde ayrılır. Ali'nin romanı Yusuf'un çaresizliğini, devlet otoritesini toptan reddedişini simgelercesine Yusuf'un dağa çıkmasıyla biterken, Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı Ankara'dan gelen Kemalist askerlerin ulus-devletin ilerleyişini muştulayan ümit dolu top sesleriyle biter.

POPÜLİST BİR BAKIŞ AÇISI: MEMDUH ŞEVKET ESENDAL

Memduh Şevket Esendal, erken dönem Cumhuriyet edebiyatının en ilginç şahsiyetlerinden biridir. Sadece köy temaları üzerine eser vermeyen Esendal, Yakup Kadri ve Sabahattin Ali'den önce bu konulara değinmiştir; gerçi hikâyelerinin çoğu yazıldıktan uzun bir süre sonra yayımlanmıştır. Esendal'ın köylülere duyduğu ilgi, sıradan insanları edebiyata yansıtma çabasının bir parçasıdır. Sabahattin Ali gibi Memduh Şevket Esendal da erken Cumhuriyet dönemi "köycü" aydınlarının aksine, köy hayatına, köylülere ilişkin gerçekçi olmayan, idealleştirilmiş, romantik betimlemelerden kaçınmıştır.

1883'te Çorlu'da doğan Memduh Şevket Esendal Balkanlar'dan gelen göçmen bir ailenin oğludur. Ailesinin içinde bulunduğu malî sıkıntılara, zorlu savaş yılları eklenince Esendal eğitimini yarıda kesmek zorunda ka-

lır. Dolayısıyla, kendi kendini eğitmiş bir kişidir Esendal. 1906'da genç yaşta o zamanlar gizli bir örgüt olan İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne üye olur.[65] Örgütte müfettişlik görevinde olduğu için 1908 Jön Türk Devrimi'nden sonra bütün ülkeyi gezip görme fırsatı bulur; böylece Anadolu insanıyla, Anadolu'nun gerçeklikleriyle tanışır. Bu sırada, ailesi geçimini tarımdan sağlamaktadır. Birinci Dünya Savaşı sırasında koşullar git gide ağırlaşınca ailesi bütün topraklarını kaybeder. Kurtuluş Savaşı'nın en başarılı günlerinde Ankara'daki yeni rejimin ilk büyükelçisi olarak Azerbaycan'da görev yapar. Türkiye'ye geri döndükten sonra, 1925'te eski İttihatçı arkadaşlarıyla birlikte haftalık *Meslek* gazetesini çıkarır. Bu gazeteyi çıkarması iktidarda olan Cumhuriyet Halk Partisi'nce hoş karşılanmaz. Sorun, gazetenin savunduğu ideolojiden çok, dergiyi çıkaranların siyasi kimlikleridir: Yeni rejimin iktidardaki seçkinlerinin rakipleri olan eski İttihatçılar olmasıdır. Esendal ilk hikâyelerini *Meslek*'te yayımlar. Gazete meslek grupları etrafında örgütlenmiş, meslek gruplarınca yönetilen bir toplum tahayyülünü savunan korporatist anlayışın propagandasını yapar. 1926'da Atatürk'e suikast girişiminin ardından rejime, bütün muhaliflerini susturup tasfiye etme fırsatı doğunca Esendal da büyükelçi olarak tekrar yurtdışına gönderilir. İttihatçıların çekirdek kadrosundan olmayışı, yeni rejimle işbirliği yapmaya istekli oluşu, belki de daha büyük bir ceza almasını engeller.

TBMM'de milletvekilliği görevini üstlendiği iki yıllık (1930-32) dönem dışında 1938'e dek hayatım İran'da, Sovyetler Birliği'nde ve Afganistan'da geçirir Esendal. Yurtdışında kaldığı süre boyunca Farsça, Fransızca ve Rusça öğrenir, yabancı ülkelerin edebiyatlarıyla tanışır, hikâyeler yazmaya devam eder. 1938'de ülkeye döndükten sonra yeniden milletvekili seçilir; 1941-1945 yılları arasında yürüttüğü CHP Genel Sekreterliği görevi ise siyasi kariyerinin doruk noktası olur. 1945 yılında dönemin başbakanı Şükrü Saraçoğlu'yla toprak reformu konusundaki görüşleri ayrı düşünce istifa etmek zorunda kalır.[66] İstifasından 1952 yılındaki ölümüne dek geçen süre içerisinde kendini edebiyat çalışmalarına verir; hikâye yazarı olarak ün salması da bu döneme denk düşer. Edebiyatta bu geç gelen ünün nedeni, tanınmış bir siyasetçi ve diplomat olması nedeniyle hikâyelerini hep takma adlarla yayımlamasıdır belki de. Edebî kişiliğiyle siyasi kimliğini birbirinden ayrı tutmayı yeğlemiştir hep.

Esendal'ın hayatının büyük bölümü *realpolitik*'in kuru, günlük, sıkıcı alanına sıkışıp kalsa da o bir ütopyacıdır. Ütopyasına, bir tarım medeni-

[65] Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman, 1919-1930* (İstanbul: İstanbul Matbaası, 1968), s. 123; Rathbun, ss. 28-29.
[66] Çetişli, *Memduh Şevket Esendal*, s. 20.

yetini kastederek "yatay medeniyet" adını verir. Ütopyasının antitezi "dikey medeniyet", dediği "sanayi medeniyeti"dir. Şevket Süreyya Aydemir'in deyimiyle Esendal "sanayinin ve sanayi medeniyetinin düşmanı" dır.[67] Esendal'ın duruşu, düpedüz 1930'lu yılların köycü bakış açısını hatırlatır. Tarım medeniyetine olan inancı öyle kuvvetlidir ki, ona göre bir sanatçının en önemli görevi tarım medeniyetini kabul etmek, savunmak ve bu fikri yaymaktır. Ölümünden önce kendisiyle yapılan bir röportajda da açıkça belirttiği gibi:

> "Amudi medeniyet" yoktur beyefendi, ayakta duramaz, yaşayamaz... Bugün, gördüğünüz şeyler var ya, şu atomlar falan, yeni silahlar, icatlar ve siyasi krizler, buhranlar, bunların hepsi "amudi medeniyet"in çökmekte olduğunun delilidir. Ben, ergeç "ufki medeniyetin", yani "toprak medeniyetinin" galebe çalacağına inanıyorum. İnsanların huzurunu, milletlerin istikrarlı bir hayata kavuşmasını, "toprak medeniyeti"nde görüyorum. Bu işi Hükümetler yapamaz. Bu sanatkarın işidir. Bu fikri, çok taraflı işleyip, geliştirerek, olgunlaştırarak cemaatin önüne düşecek, "toprak medeniyeti" fikrine cemaati ısındıracak, bu fikri benimsetecek adam, sanatkârdır.[68]

Esendal'ın hikâyelerinin, özlemini duyduğu toplumu, medeniyeti ne ölçüde yansıttığı merak konusudur. Tarım medeniyeti ütopyasını örnekleyen bir toplum tahayyülünü yansıttığı "Yurda Dönüş" adlı hikâyesi dışında ütopyalarıyla ilgili konulardan pek söz etmez. Ona göre iki tür sanatçı vardır: liderlik edenler ve takip edenler. Liderlik edenler toplumlarının hep bir adım ötesinde düşünüp hareket ederler, milletin önüne yeni hedefler koyup yeni fikirler üretirler, yeni ufuklar çizerler; böyle sanatçılara toplumda ender rastlanır. Esendal'ın bu tür sanatçılara büyük bir saygısı vardır; ancak kendisini bu ayrıcalıklı sınıf içerisine yerleştirmez, kendisinin ikinci grupta yer aldığını söyler: Bu sanatçılar, geleceğin değerlerine ilham kaynağı olmaktansa toplumun, toplumsal ilişkilerin var olan durumunu yansıtarak toplumu sadece algılamakla, takip etmekle yetinirler.[69] Bu nedenle olsa gerek Esendal'ın edebiyat eserlerinde neden "tarım medeniyeti"nin savunuculuğunu yapmayıp sadece yaşadıklarını, tanıklıklarını yansıttığını anlamak mümkün olur.

---

[67] Şevket Süreyya Aydemir, *Suyu Arayan Adam* (İstanbul: Remzi, 1995, ilk basım 1959), s. 464.
[68] Esendal, anan M. Sunullah Arısoy, "Memduh Şevket Esendal'la Konuşma," *Edebiyatçılarımız Konuşuyor* (İstanbul: Varlık Yayınları, 1953), s. 5-15 Memduh Şevket Esendal, *Mendil Altında, Bütün Eserleri, Hikayeler 4* içinde yeniden yayımlandı (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1992), s. 18-19.
[69] *a.g.e.* içinde, ss. 16-17.

Esendal'ın eserleri günlük yaşamın, "küçük insanlar"ın mücadelelerinin yansımalarıdır. Karakterleri ne kahramanlık ederler, ne de eğlendiricidirler; karmaşık, kozmopolit de değildirler. Alçakgönüllü, düz, sıradan, "küçük" sorunları için endişelenen "küçük" insanlardır.[70] Bu tür bir seçim, belki de, Esendal'ın kişiliğiyle ilgilidir. Döneminin en alçakgönüllü siyasetçilerinden, aydınlarından biri olarak bilinir. Aşırı olan her şeyi reddetmesi dikkatini "küçük insanlar" üzerinde yoğunlaştırmasını etkilemiş olsa gerek. Çocuklarına da her zaman alçakgönüllü olmalarını, hayatta maddî çıkarlarla ilgilenmemelerini öğütlemiştir.[71] 1920'de Azerbaycan'a büyükelçi olarak atanması da Esendal'ın kişiliğiyle ilgilidir. Azerbaycanlılar bu görev için "halk"tan gelen, "alçakgönüllü" bir kişi isteyince akla ilk gelen Esendal olur. Böyle bir kıstasla bu göreve seçilişini hep bir onur kaynağı olarak anmıştır.[72]

Esendal'ın edebiyat eserlerinde göze çarpan en önemli özellik kullandığı yalın, süssüz dildir. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerinde yazdığı eserlerde bile çağdaş yazarların diliyle karşılaştırdığımızda son derece yalın, açık ve doğrudan bir dil kullanmıştır. Bu bakımdan 1930'lu yıllarda devletin ön ayak olduğu dilde sadeleşmeyi hedefleyen hareketin de öncüllerindendir diyebiliriz Esendal için. Bir açıdan bakıldığında, Esendal'ın daha pragmatik kaygıları da vardır. Sıradan okurların da kendi eserlerini anlamasını ister. Ancak başka bir açıdan da, bu yaklaşımı daha felsefî bir düzlemde algılanabilir. Edebiyat eleştirmeni Tahir Alangu'ya göre, Esendal'ın yalın, doğrudan bir dil kullanmayı tercih edişi 1900'lü yılların başından itibaren Türk aydınları arasında yerleşmeye başlayan popülist, *Halka Doğru* eğilimiyle ilgilidir.[73] Esendal'a göre, yalın bir dil kullanmak daha çok halkçı olmak, daha az seçkinci olmak anlamına gelir. Bu tavrıyla seçkinciliğe gizli bir eleştiri de yöneltir. Bir röportajında köylülerin nasıl konuştuğunu incelersek, karmaşık, süzgeçten geçirilmiş, üst düzey bir dil yerine yalın, doğrudan bir dille iletişim kurduklarını görebileceğimizi söyler.[74] Köylülerin konuşma tarzlarını yazıda kendine tarz olarak benimsemesi bir köylü kültü yarattığı anlamına gelmez; çünkü Esendal kategorik olarak, kült haline getirilen her şeyi reddeder.

Esendal'ın hikâyelerinde bürokratlarla hükümet yetkilileri sıradan insanlara sorun yarattıkları için sık sık eleştirilir. Bürokratlarla hükümet yetkilileri köylülerin hayatına müdahale eden, dışarıdan insanlardır. Bu-

[70] Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, ss. 660-661.
[71] Çetişli, *Memduh Şevket Esendal*, ss. 51-53.
[72] Arısoy, "Memduh Şevket Esendal'la Konuşma," s. 11.
[73] Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikaye ve Roman*, s. 128.
[74] Arısoy, "Memduh Şevket Esendal'la Konuşma," s. 15.

nun da ötesinde devletin bürokratik yapısı Esendal'ın *Meslek* gazetesinde propagandasını yaptığı korporatist görüşlerinin antitezidir. Esendal, meslek gruplarının sıkı bir biçimde katıldığı bir siyasi hayat hayâl etmektedir.[75] Böylesi bir siyasi yapı, sistemi daha katılımcı kılacak, hükümet yetkilileri gibi asalak öğelerin sayısını da önemli ölçüde azaltacaktır.[76] Memurların eleştirisi Esendal'ın hikâyelerinde sık sık tekrarlanan konulardandır. Sözgelimi, "Köye Düşmüş" adlı hikâyesinde bir süre köyde yaşamak zorunda kalan eski bir hükümet yetkilisi, aydını anlatır. Köylülerle köyden nefret ettiği için tek derdi bir an önce oradan kurtulmaktır.[77] Hükümet yetkililerini eleştirdiği hikâyelerinin güzel bir örneği olan "Müdürün Züğürdü" adlı hikâyede Esendal nüfuz sahibi yerel bir ağanın da desteğini arkasına alarak zavallı köylülerden zorla para toplayan bir memurun yozlaşmış ilişkilerini anlatır.[78] "İane" adlı hikâyede de yetkililerin iktidarlarını kötüye kullanmaları teması işlenir.[79] Aynı şekilde, "İşin Bitti" adlı hikâyesinde, bir köy muhtarından kasabaya gelmesi istenir, muhtar kasabaya yürüyerek ancak saatler sonra varabilir. Kasabaya vardığında kendisini çağıran yetkililer, hiçbir sebep göstermeksizin muhtarı saatlerce bekletirler. Sonunda, köylerindeki bir kişinin hayatta olup olmadığını sorarlar. Sırf bu basit soruya yanıt almak için toprağında çalışarak geçireceği bir günlük zamanı ondan çalarak, köy muhtarına kelimenin tam anlamıyla işkence çektirirler.[80] Hükümet yetkililerinin bu tavırları köylülerin devlete güvenmemesine, sonuçta mahkemeye başvurmak yerine adaleti kendi yollarından aramalarına, sözgelimi Esendal'ın "Keleş" ve "Dursun Hacı" adlı hikâyelerinde de anlatıldığı gibi, çoğu zaman düşmanlarını öldürmelerine yol açmaktadır.[81]

Sabahattin Ali'nin eserlerinde olduğu gibi Esendal'ın eserlerinde de köyde hem ekonomik, hem de siyasi açıdan güçlü olan jandarmalara, ağa-

---

[75] Bkz. Çetişli, *Memduh Şevket Esendal*, s. 41.

[76] Ancak bu, "meslekî temsil"i savunan Esendal'la öbür İttihatçıların çok partili bir demokrasi istedikleri anlamına gelmez. Siyasi partilerin bir meslek grubunu temsil ettiği siyasi seçimler istiyorlardı. Bkz. *a.g.e.*, s. 45.

[77] Memduh Şevket Esendal, "Köye Düşmüş" (1932), *Otlakçı, Bütün Eserleri, Hikâyeler 3* içinde (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1989), s. 90-93; Rathbun, s. 80-81.

[78] Memduh Şevket Esendal, "Müdürün Züğürdü" (1925), Esendal, *Mendil Altında, Bütün Eserleri, Hikâyeler 4* içinde (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1992), s. 127-130.

[79] Memduh Şevket Esendal, "İane" (1923), Esendal, *Sahan Külbastısı Hikâyeler 3* içinde (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1983) s. 9-15.

[80] Memduh Şevket Esendal, "İşin Bitti" (1923), Esendal, *Otlakçı, Bütün Eserleri, Hikâyeler 3* içinde (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1989), ss. 213-218.

[81] Esendal, "Keleş" (1932), "Dursun Hacı", Esendal, Memduh Şevket, *Mendil Altında* içinde, ss. 92-96, 214-218.

lara karşı eleştirel bir tavır vardır.[82] Ancak Sabahattin Ali'nin kıyasıya, sert eleştirileriyle karşılaştırıldığında geleneksel olarak köylülerin başında gerçekten bir bela olan ağalarla, jandarmalara karşı sert olmayan tutumunun nedeni Esendal'ın kişiliğinde, edebiyat üslûbunda, siyasi ideolojisinde gizlidir. Her şeyden önce, Esendal'ın insanlarla sürtüşmek yerine onlarla uzlaşmayı, onları anlamayı yeğleyen alçakgönüllü, bütün hayatı boyunca her türlü aşırılıktan uzak durmuş bir kişiliği vardır. İnsanlar arasında ümit tohumlarını yeşertebilmek için sanatçılar hep iyimser olmalıdır ona göre. Bir röportajında belirttiği gibi, "Ben, insanlara yaşamak için ümit, kuvvet ve neşe veren yazılardan hoşlanırım"[83]. "Eşek" adlı hikâyesi Esendal'ın bu tavrına güzel bir örnektir. Hikâyede köylünün biri eşeğini kaybedince dünyanın ne kadar sefil bir yer olduğunu düşünmeye başlar. Daha sonra eşeğini bulur, bütün karamsar duyguları, düşünceleri bir anda iyimser bir havaya bürünür.[84] Esendal'ın bu yumuşak başlı tavrının bir başka nedeni de siyasi ideolojisidir. O, ilerleme fikrine gönülden bağlıdır, dolayısıyla insan doğasının içkin bir biçimde iyi olduğuna dair naif Aydınlanma inancına da sonsuz bir adanmışlığı vardır. Böylesi inançlar, fikirlere İttihat ve Terakki Cemiyeti'ndeki seçkin bir topluluğun dünyayı değiştirebileceğine, halka neyin iyi, neyin kötü olduğunu öğretebileceğine dair deneyimlerinden kalma bir inanç eklenince, sonuçta ortaya sarsılmaz bir iyimserlik çıkar.

Esendal'ın köy hayatına bakışı da Sabahattin Ali'ninki kadar sert eleştirilerle yüklü değildir. Köylülerin yoksulluğunu, yaşadıkları sefil koşulları, içinden çıkılmaz sorunlarını gözler önüne serse de,[85] toplumsal eleştiriler yöneltmekten bilinçli olarak kaçınır. Bu bakımdan Sabahattin Ali kadar toplumsal ve siyasi açıdan koşullandığını söyleyemeyiz. Bu durum, belki de toplumda uyuma öncelik veren korporatist dünya görüşünden, her türlü aşırılığa karşı duyduğu nefretten kaynaklanmaktadır. Sabahattin Ali'nin aksine, Esendal toplumun uyumlu toplumsal gruplardan, sınıflardan oluştuğuna; yetkililerin yozlaşmasının, ellerindeki gücü kötüye kullanmalarının önlenmesi hâlinde toplumsal barışın sağlanabileceğine inanır. Toplumsal gruplar, sınıflar arasındaki farklılıkları göz ardı eden Esendal, bütün sorunlar için günah keçisi olarak hükümet yetkililerini, devlet memurlarını görür; bunun için de devlet ve parti aygıtını iyileştirmeyi

[82] Ağaların köylülere ne kadar kötü davrandığının anlatıldığı bir hikâye için bkz. Esendal, "Yirmi Kuruş" (1922), Esendal, Memduh Şevket, *Otlakçı, Bütün Eserleri, Hikâyeler 3* içinde (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1989), ss. 161-165.
[83] Arısoy, "Memduh Şevket Esendal'la Konuşma," s. 15
[84] Esendal, "Eşek" (1922), Memduh Şevket Esendal, *Otlakçı, Bütün Eserleri, Hikâyeler 3* içinde (İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1989), ss. 197-200.
[85] Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, s. 96.

kendine görev sayar. 1940'lı yılların ilk yarısında iktidardaki Cumhuriyet Halk Partisi'nin Genel Sekreteri'yken de bu amacını samimiyetle gerçekleştirmeye çalışır.

Sonuç

Burada incelenen üç edebî şahsiyetin 1930'lu yıllarda Türk aydınlarını etkilemeye başlayan köycü akımın ne ölçüde etkisinde kaldıklarını belirlemek güç. Ancak, bu üç şahsiyetin yukarıda değerlendirdiğimiz edebî eserlerinin Cumhuriyet Türkiyesi'nin entelektüel dünyasında köycü akımın gelişmesinde büyük etkisi olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Sözgelimi birçok insan, Türk aydınları arasında köylüye, köyün sorunlarına karşı bir ilginin uyanışında Yakup Kadri'nin *Yaban* adlı eserinin yayımlanışını dönüm noktası olarak görür. Sabahattin Ali'nin hikâye kitapları köycü bir ruhla eğitilen Köy Enstitüleri öğrencileri arasında en çok okunan kitaplardan biridir.[86] Sabahattin Ali de Köy Enstitüleri'ni birçok kez ziyaret etmiştir.[87] Esendal da diğer sanatçılara ilham kaynağı olmuş, onların da sıradan insanların, özellikle de köylülerin hayatlarını anlatmalarına sebep olmuştur.

Bu üç yazarın da eserlerinde köy konularını işlemeleri başlı başına önemlidir. Yakup Kadri bunu yaparken Türk milliyetçiliğini güçlendirmeyi, siyasi rejime bir kitle tabanı bulmayı hedefliyordu. Onun *Yaban*'da anlattığı bütün kötü özelliklerine rağmen, onun için köyler hâlâ millî değerlerin beşiğiydi. Ilımlı bir sosyalist olan Sabahattin Ali'ye dönersek, onun için köylülerin önemi belki de ezilen, mağdur sınıflara duyduğu merhametten kaynaklanıyordu. Ona göre, şehirli bir işçi sınıfının yokluğunda özellikle bürokratlar, toprak ağaları gibi muktedirlerin egemenliği altında en çok ezilen grup köylülerdi. İşte tam da bu yüzden köylüler edebiyata konu olmaya değerdi onun için. Bunun yanı sıra dönemin solcu aydınları arasında köylüleri, içinde devrimci bir ruh barındıran bir sınıf olarak görmek yaygın bir eğilimdi. Sabahattin Ali'nin ılımlı görüşlerinin aksine daha radikal bir bakış açısını savunan daha örgütlü, daha saldırgan, daha militan bir sınıf arayışında dikkatlerini geleneksel olarak hep şehirlere, işçi sınıfına yoğunlaştıran komünistler bile işçilerle köylülerin işbirliği üzerine geniş bir literatür oluşturmuşlardır.[88] Esendal'ın köylülere olan ilgisi ise onun sokaktaki sıradan, basit insanları eserlerine taşıma

[86] *Köy Enstitüleri ve Koç Federasyonu İçyüzleri*, yazar belirtilmemiş. (Ankara: Ayyıldız Matbaası, 1966), s. 146-147.
[87] Fikret Madaralı, *Tonguç Işığı, (başka bilgi verilmemiş)*, 113.
[88] Sözgelimi bkz. Dr. Hikmet Kıvılcımlı, *Yol* (İstanbul: Bibliotek Yayınları, 1992).

isteğinden kaynaklanır; kırsal kesimin nüfusun yüzde seksenini oluşturduğu bir toplumda da sokaktaki insanı köylülerden daha iyi kim temsil edebilirdi ki?

Üç yazarımızın da ne ölçüde 30'lu yıllardaki birçok köycü arasında yaygın olan "yüzü geçmişe dönük," durağan, farklılaşmamış bir toplumsal örgütlenme anlayışını savunduklarını kestirmek güç. Ancak Yakup Kadri'yle Esendal'ın eserlerinde bu akımın izlerine rastlamak mümkün. Yakup Kadri'yle *Kadro* dergisi çevresindeki arkadaşlarının Batı Avrupa tarzında bir işçi sınıfının olmadığı sınıfsız bir toplum tahayyülünü savundukları bilinen bir gerçektir. Bu bakımdan, köylüleri muhafazakâr, sınıfsız bir toplumun kaynağı olarak gören köycü anlayış, Yakup Kadri'yle *Kadro*'nun ideolojik kökenlerinde vardır. Esendal'ın ideolojik görüşleri de, "yüzü geçmişe dönük" birçok özellikler barındırır. Esendal "sanayi medeniyeti"nin düşmanı olarak bilinir; biyografisinde de belirtildiği gibi ortaçağdan kalma loncalardan oluşan bir toplumsal örgütlenmenin özlemini duymuştur hep.[89] Ayrıca, Esendal'ın "tarım medeniyeti" de yirminci yüzyılın sanayileşmiş dünyasında "yüzü geçmişe dönük" bir anlayışın işaretidir kanımca. Sabahattin Ali, kuramsal, siyasi görüşlerine ilişkin çok fazla yazılı kaynak bırakmadığı için onun "yüzü geçmişe dönük" bir görüşü olup olmadığını tespit edecek yeterli bilgi yok elimizde. Ancak köycü ideolojinin en önemli özelliklerinden biri olan köylünün ve kırsal değerlerin yüceltilmesinde en iyi örnek Sabahattin Ali'dir. Daha önce de vurguladığım gibi bu, en iyi Ali'nin köylü kişilikleri betimleyişinde gözlemleyebiliriz.

İncelediğimiz yazarlar arasında Sabahattin Ali'yle Esendal'da köycü ideolojinin bir özelliği olan aydın karşıtlığının izlerini görebiliriz. İki yazar da edebiyat eserlerinde ülkelerinin gerçeklerini anlamaktan uzak, bencil insanlar olarak resmedilen aydın sınıfına karşı düşmanlıklarını belli eder. Aydınlar, sorunlarını çözmeleri için köylülere yardım edeceklerine onların başına yeni dertler açar sadece. Esendal'la Ali'nin tavrıyla karşılaştırıldığında Yakup Kadri'nin aydına bakışı son derece farklıdır. Seçkin sınıfa bağlı bir aydın olan Yakup Kadri bu sınıfından nefret etmez. Ona göre aydınlar köyün, köylünün "geri kalmışlığının" en büyük nedenidir; ancak yine de kendilerine tarihin yüklediği misyonun farkına vara-

[89] İlhan Tekeli, Selim Tekeli, "Kör Ali İhsan Bey ve Temsili Meslek Programı," *Atatürk Döneminin Ekonomik ve Toplumsal Sorunları* içinde (İstanbul: Yüksek İktisat ve Ticaret Mektebi Mezunları Derneği Yayınları, 1977), s. 344. Ayrıca bkz. Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı*, s. 659, Ahmet Hamdi Başar, *Atatürk'le Üç Ay ve 1930'dan Sonra Türkiye* (İstanbul: Tan Matbaası, 1945), s. 16.

bilseler köylülere önder olabilecek, onları aydınlatabilecek tek özne yine aydınlardır.

Aynı şekilde, Sabahattin Ali de kırsal kesimde hükümetin iktidarı söz konusu olduğunda eleştirel bir bakış açısını benimser. Ali'nin anlatısında hükümet yetkilileri sıradan köylüler üzerinde, köylülerin aleyhine hem ekonomik hem de siyasi iktidarı, nüfuzu olan yerel sivil iktidar odaklarıyla işbirliği yapan kişiler olarak resmedilir. Ali'nin bu yaklaşımı, toplumsal ilişkileri, özellikle de iktidar ilişkilerini değiştirmeden Anadolu'nun sorunlarının çözülmesinin imkânsız olduğuna dair inancıyla ilgilidir. Başka bir deyişle, toplumsal ilişkilere yaklaşımı Ali'nin eserlerinin özünü oluşturur.

Benzer eleştirilerle paralel bir yaklaşım Esendal'ın eserlerinde de görülür. Ancak Esendal'ın yaklaşımı iki açıdan Ali'nin yaklaşımından farklılık gösterir. Ali, devlet memurlarının hiçbir şekilde herhangi bir gelişmeye ön ayak olamayacaklarını düşünürken, Esendal parti ve devlet aygıtındaki düzelmelerin köylünün içinde bulunduğu şartların da iyileştirilmesi anlamına geleceğini savunur. Ayrıca, Esendal nahif bir anlayışa kapılarak toplumların uyumlu, olumlu, düz bir çizgide evrileceklerine inanır. Edebî eserlerinde eleştiriye hemen hemen hiç yer yoktur. Esendal'a göre yozlaşmış hükümet yetkilileri, hükümetin gereksiz müdahaleleri olmasa içkin olarak huzurlu bir öz taşıyan toplum, bir bütün olarak doğal yollardan evrimin bir üst aşamasına geçebilecektir.

Yakup Kadri'ye göreyse hükümet kırsal kesimin "gelişmesi"ni sağlayacak temel kaynaktır. Yakup Kadri'nin bu görüşünün altında Anadolu'da hayatın iyileştirilebilmesi için doğanın zor koşullarına karşı verilen mücadelenin kazanılması gerektiğine duyduğu inanç yatar. Başka bir deyişle, dönemin köycüleri gibi Yakup Kadri de köyün "gerikalmışlığı"nın yok edilmesi için insanın doğayla olan ilişkisini en önemli çözüm olarak görmüştür. Bunun sonucu olarak Yakup Kadri, kırsal sorunları insanların doğayla olan ilişkilerinde zayıf olmalarından kaynaklanan teknik sorunlar olarak görmüştür. İnsanlar arasındaki iktidar ilişkileri neredeyse göz ardı edilmiştir. Sorun "teknik" bir düzeye indirgendiğinde doğal olarak en yetenekli teknik uzmanları bünyesinde barındıran en büyük oluşum olarak devlet devreye girer. Yakup Kadri'nin her zaman istediği şey de budur. Bütün bunları göz önünde bulundurursak Yakup Kadri'nin Kemalist bürokrasinin sözcüsü olarak tanımlanması pek de haksız sayılmaz. *Kadro* dergisindekiler başta olmak üzere birçok makalesinde de toplumsal hayatın her yönüne devletin müdahale etmesi gerektiğini savunmuştur. Böylesi bir tavrın zaten devletin desteklediği bir ideoloji olan dönemin köycü ideolojisiyle uyum içinde olduğunu belirtmeye gerek bile yok.

Yazarlarımızın köy, köylü gibi konulara duyulan ilginin artmasına büyük ölçüde katkıda bulunduğu muhakkaktır. Köy konuları üzerine üretilmiş bu literatüre rağmen Cumhuriyet'in ilk dönemindeki edebî figürlerin hiçbirinin köy kökenli olmadığını belirtmekte fayda var. Köy konuları üzerine eser verenlerin hepsi, köylüyü ve kırsal Türkiye'nin sorunlarını eserlerine yansıtma gerekliliğini duymuş, eğitimli şehirli aydınlardır ne yazık ki.

Bu dönemde, köycü ideolojide büyük bir gelişme yaşanmış olsa da daha sonra bu ideolojiden etkilenerek yazılmış eserlerin sayısıyla karşılaştırırsak bu dönemde yazılanların ne kadar az olduğu görülür. Türkiye' de ancak 1950 yılından sonra köyde doğup büyümüş "köycü" aydınların oluşturduğu bir "köy edebiyatı" doğmuştur. Sözgelimi, Köy Enstitüleri'nden mezun olan Mahmut Makal 1950'de *Bizim Köy* adlı eseriyle neredeyse bir çığır açmıştır; Türk köyüne ilişkin kuru; ancak son derece gerçekçi olan betimlemeleri dönemin birçok insanını derinden etkilemiştir. 1950'li yılların ilk dönemlerinden 1970'li yıllara kadar geçen süre içerisinde "köycü edebiyat" denilen akım birçok yazar arasında yaygınlık kazanmış, edebiyat çevrelerini etkilemiştir.[90] Bu dikkat çekici gelişmenin sebebi, kısmen de olsa dikkatlerini büyük bir şevk ve ciddiyetle köy konuları üzerinde yoğunlaştıran Köy Enstitüleri mezunlarıdır.[91] Köy Enstitüleri mezunlarının çabalarının yanı sıra, hem solda, hem de sağda popülizme doğru kayışın yaşandığı dönemin siyasi ve ideolojik iklimi de "köycü edebiyat" için iyi bir zemin oluşturacaktır. Elbette hepsinden önemlisi, 1950'li yıllardaki hızlı sanayileşmenin, köylülüğün çözülmesinin, şehre göçün etkisi büyüktür.

[90] Köy edebiyatı adı verilen akımın tartışıldığı bir eser için bkz. Ahmet Oktay, *Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı* (Ankara: Kültür Bakanlığı, 1993), s. 122-130, ayrıca Naci, *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, 7. Bölüm.

[91] Demirtaş, *Türk Edebiyatındaki Anadolu*, s. 58.



Cecil Beaton, *Lillian Gish*, 1930.

OTOBİYOGRAFİ

Aslı Yazıcı Yakın

Size anlatmaya mecbur olmadığım bazı esbabdan
dolayı terk-i hayata mecburiyet gördüm.
Kendi kendimi öldürdüm.

Beşir Fuad

"Blade Runner" filminin "replicant"larından[1] biri olan Rachel, kendisine bir test uygulandığı için ilk defa insan olmadığından kuşkulanır. Oysa elinde geçmişine dair, evini, annesini gösteren fotoğrafları ve zihninde de çocukluk anıları vardır. Rachel'in karşı karşıya kaldığı bu durumla, otobiyografi yazmaya girişen birisi arasında söylenebilecek ne kalıyor? Otobiyografi insanın yaşamı içerisinde kırılma noktalarını gösteren bir anlatı mı, öznelliğin düzene sokulması ve buradan yeni bir kimlik oluşturma çabası mı, yoksa hatırlamayı mı hedefliyor?

[1] Philip K. Dick'in "Do Androids Dream of Electronic Sheep" adlı romanından senaryolaştırılan "Blade Runner" filmi, 2019 yılında yaratıcılarını bulmayı ve kendileri için önceden belirlenmiş olan hayat süresini uzatmayı isteyen bir grup "replicant"ın hikâyesini anlatır. "Replicant"lar dünya dışındaki yerlerde ağır ve zor işlerde çalıştırılmaktadırlar, yeryüzüne adım atmaları bile yasaklanmıştır ve görüldükleri yerde de yok edilmeleri gerekmektedir. İnsanın birebir benzeri olan bu genetik mühendisliği harikaları, robot çalışmalarında ulaşılmış en üst aşamayı temsil ederler. Bilimkurgu edebiyatında insanımsı makine olarak da bilinen "android"lerden sonra üretilen "replicant"lar, beden kültürüne de sahiptir ve empati kurabilme yeteneği dışında insandan ayırt edilmeleri son derece güçtür. Bunun için de detaylı ve uzun süren testler gerekmektedir. Bir ilk örnek olarak üretilen Rachel, "replicant" olduğunun farkında değildir. Çünkü üretim aşamasında hafızasına bir çocuğun anıları yerleştirilmiştir.

Otobiyografinin hatırlamakla bir bağlantısı olduğu kesin. Otobiyografi yazarı kişinin bir gün hayat hikâyesini yazacağı düşüncesiyle bir deftere notlar almadığını, en azından bunun çok sık rastlanabilecek bir durum olmadığını düşünürsek, saklı olanı hatırlamakla bir ilişkisi kurulabilir. Otobiyografi yazarı ile Rachel arasındaki benzerlik, belki de her ikisinin de bir başlangıç noktasında duruyor oluşlarıdır. Çünkü otobiyografi metninde basit bir hatırlama çabasından daha ötede, bir anlatının inşa edilmesi söz konusudur. Rachel insan olmadığını öğrenmiştir ve kalan yaşamını, saklaması gereken bu bilgiyle sürdürecektir. Herkesin bir şeyler sakladığını ve hayata birebir sadık bir otobiyografi olmadığını düşünürsek, söz konusu anlatının bir yaşamı açığa çıkarmaktan daha farklı işlevleri olabileceği akla geliyor. Otobiyografinin, açığa çıkarmanın tam tersi bilinçli bir saklama eylemini, söylenemeyen bir şeyler olduğu ifadesini de içerisinde barındırdığı söylenebilir. Çünkü otobiyografi kendi kendisini adlandıran bir metindir.

Kurgu ile "gerçeklik" arasındaki geçişken sınırda duran otobiyografi kimi zaman edebiyatın içerisindeki türlerden biri olarak değerlendirildi, kimi zaman biyografinin bir türü olarak görüldü. Bunun yanı sıra otobiyografi içerisinde de türler ayrımı yapıldı. Kimi romanlar ya da şiirler otobiyografik olarak değerlendirildi. Gerçekte, bilimsel olarak adlandırılanlar dahil olmak üzere her anlatının otobiyografik olduğunu düşünebiliriz. Otobiyografi söylenmiş her sözü kesen bir eksendir. Ancak kanımca otobiyografinin edebiyat kuramı içerisinde hangi ölçülerle değerlendirildiğinden daha fazla dikkate değer bir nokta var, o da otobiyografinin Batı kültüründe kendisine özel bir yer edinmiş olmasıdır. Avrupa kültürü kendiliğinden otobiyografik olan itiraflar, özürler, anılar ve özellikleri belirlenmiş bir "tür" olarak otobiyografi metinleri ile doludur. Augustine'in *İtiraflar*'ı bunların başında gelir. Ardından 15. yüzyıla kadar Avrupa'da dikkat çeken bir otobiyografik metne rastlayamayız. Bu tarihten başlayarak da Avrupa'da otobiyografilerin sayısında dikkate değer bir artış yaşanır. Rönesans ve Aydınlanma, Avrupa insanını otobiyografi yazmaya yöneltir.

Otobiyografinin Türkiye'deki varlığı sınırlıdır. Ancak burada konu otobiyografi yazmanın ne zaman başladığı ya da farklı coğrafya ve kültürlerde var olup olmayışı değil, farklı tarihsel ve coğrafi koşullarda farklı biçimlerde ortaya çıkışıdır. Bu noktada otobiyografinin, geçmiş ya da bugün ile kurduğu ilişki üzerinde düşünmek anlamlı olacaktır. Söz konusu ilişkinin alanı veya sınırları belirlenebilirse ardından otobiyografi yazmaya girişen kişinin, kim olduğunu bulmaya çalışabiliriz. Ancak bir başlangıç olarak otobiyografi yazarının geçmiş-gelecek denkleminin ortasında

yer alan mantıksal bir işarete anlam kazandırmaya çalışan kişi olduğu söylenebilir.

BİR VARMIŞ... BİR YOKMUŞ...

Foucault, yazar kavramının ortaya çıkışını ele aldığı metninde yazının tamamlanmış bir şey olarak görüldüğünden söz eder (1991, 197-210). Yazarın bireyliği açısından "eser" kelimesi Foucault'ya tartışmalı gelir. Çünkü birey adı ile yazar adı üzerinden üretilen ilişki ve metinler aynı çerçevede yürütülmemektedir. Birey ve yazar adı farklı muamele görmektedir. Beşir Fuat adı ile, intiharı sırasında Ahmet Mithat'a mektup yazan Beşir Fuat farklıdır. Foucault'nun yazar adı fonksiyonları olarak saptadığı özellikleri otobiyografide daha güçlü bir şekilde görürüz. Çünkü bu defa eleştirmenlerin dışında, doğrudan yazarın kendisi devrededir. Foucault, yazar adının sınıflayıcı bir fonksiyona sahip olduğunu söyler. Yazar adı belirli metinleri tanımlar, gruplaştırır, diğerlerinden farklı kılar ve aralarında bir ilişki kurarken, otobiyografi de bir söylemi karakterize eder. Çünkü otobiyografi yazar adı fonksiyonuna sahiptir. Söylemin bir adı oluşu, X tarafından yazılmış oluşu, o söylemin herhangi bir günlük konuşmadan farklı olduğunu gösteriyorsa, otobiyografi de bireysel perspektife işaret eder. Yazar adı gibi otobiyografi de bir toplum ve kültür içerisinde söylemin statüsüne gönderme yapar. Tıpkı herhangi bir özel mektubun imzasının oluşu, ama yazarının olmayışı gibi, herhangi birisi de otobiyografisini yazarak herkese okutamaz. Yazar adı, yazarın kutsallığı ile metnin değerini kanıtlarken, otobiyografi de doğası gereği kendisinin değerini kanıtlayan bir özelliğe sahiptir.

Bir kavramsal ve teorik bütünlük, stilistik birlik ve olayların kesiştiği noktada tarihsel bir figür olarak yazar, Foucault'ya göre St. Jerome'dan bu yana uzun bir dönem benzer şekilde tanımlanagelmiştir. Otobiyografinin değerlendirilmesinde kullanılan klasik ölçütler de Foucault'nun yazar adında gördüklerine paraleldir. Bu ölçütler (Jelinek 1980, 5) genel olarak otobiyografinin yazarı merkez alması, zamanını, dönemini temsil ediyor oluşu, yazarın bir farkındalık hali ve arayış içerisinde oluşu şeklinde ifade edilmekteydi. Bu noktada Foucault'nun, yazarın yazdığı her şeyin, onun eseri olarak kabul edip edemeyeceğimiz sorusu da tekrar üzerinde düşünülmeye değer hale geliyor.

Bir yazarın notları, müsveddeleri arasında üzeri silinmiş satırları ya da bir toplantıya ilişkin aldığı notlar, alışveriş listesi de dahil olmak üzere yazdığı "her şey" değerlendirilmeli midir? Foucault, yazarın ölümünden sonra geride bıraktığı binlerce izi bir eser olarak tanımlayıp tanımlaya-

mayacağımıza dair bir teorinin de var olmadığını belirtir. Elimizde yazarın geride bıraktıkları arasından bir seçme yapmamızı sağlayacak bir yöntem yoktur. Ancak, bu bağlamda, Foucault'nun yazar adı fonksiyonu kavramını da ilgilendiren, dikkate değer bir açıklamayla, oldukça farklı ve aynı zamanda otobiyografik olan bir metinde karşılaşıyoruz.

Necip Fazıl Kısakürek'in (1993, 9-14) toplu şiirlerinin yer aldığı *Çile* adlı kitabının girişi "Şiirlerim ve Şairliğim" başlıklı otobiyografik bir "Takdim" yazısı ile başlar: "Şairliğim on iki yaşımda başladı. Bahanesi tuhaftır:.." Şairin annesi hastanededir ve oğluna şair olmasını istediğini söyler. On iki yaşına geldiğinde bu sözün önemini kavrayan Necip Fazıl içinden kararını vermiş olduğunu belirtir: "Şair olacağım! Ve oldum".

"Şiirlerim yemişin içini, şiir hakkındaki düşüncelerim de kabuğunu gösteriyor" diyen Necip Fazıl şair olabilmek için gösterdiği çabayı anlatırken şiir hakkındaki düşüncelerini de düzenlediğinden söz eder. *Çile* adlı kitabında kimi şiirlerinin yer almasını istememiştir. Çünkü, *Örümcek Ağı*, *Kaldırımlar*, *Ben ve Ötesi* isimli şiir kitaplarının aldığı tepkileri, "O vakitler Allah'a bağlılığım belli olmadığı için göklere çıkarıldım" şeklinde değerlendirir. Necip Fazıl, "en eski eserleri, mahzun ve mahpus keyfiyetlerinden, kemiyetlerine, şekillerine ve tertiplerine kadar ana kitabımda özleştirmeyi, onlarda bağlı olduğum unsurları öbürlerinden süzmeyi, ayıklamayı, düzeltmeyi ve yenileriyle bir arada bütünleştirmeyi dilemiştim" diyerek bu isteğini gerçekleştirdiğini anlatır. Eskilerden bir çoğunu atmak ve onlarla bağını koparmak isteyen şair "Mal sahibi bensem, bunları istemediğim, tanımadığım ve çöplüğe attığım bilinsin... Attıklarım aldıklarımdan çok olan eski şiirlerimi yenileriyle demetledikten ve bu kitapta derledikten sonra meydana gelen şu kadar parça şiir, şu âna kadar şairliğimin tam ve eksiksiz bir kadrosu oluyor. İşte şiir kitabım, bu, hepsi bu kadar; ve bu kitaba gelinceye dek başka hiçbir şiir, bana, adıma ve ruhuma mâl edilemez..." diyerek Foucault'nun sorusuna ölümünden sonrasını da kapsayan ve aynı zamanda otobiyografik bir yanıt veriyor.

Yazar adının belirli metinleri tanımlamak, sınıflamak, bir söylem statüsüne gönderme yapmak gibi özelliklerinin otobiyografik boyutu, Necip Fazıl'ın bu giriş yazısında çok açık bir şekilde karşımıza çıkıyor. Bunun yanı sıra bu giriş yazısı, geçmişin varlığını durdurduğu bir zaman kavrayışını da içerisinde barındırıyor. Necip Fazıl geçmişle, en azından bir bölümü ile, bağını rahatlıkla koparabiliyor. Bu giriş bölümü şairin, "kendimi böylece takdim ederim" sözleriyle son bulmaktadır. Otobiyografinin burada metnin birliğini varış noktasında değil, kökeninde gören ve Barthes'ın (1991) "edebiyattaki pozitivizm" olarak adlandırdığı tavra yaklaştığı net bir şekilde görünürlük kazanmaktadır. Eserin açıklamasını tek bir

kişinin sesinde arayan bir duruş sergilenmektedir. Geçmiş ile bağını koparırken Necip Fazıl'da yazarı, metnin anlamı konusunda tek söz sahibi kişi olarak görür. "Ölecek miyim, tam da söyleyecek çağımda/ Söylenmedik cümlelerin hasreti dudağımda" (1993, 141) mısralarında, konuşanın dil değil, yazar olduğunu, dilin özneyi değil kişiyi tanıdığını ifade eden bir bakış sezilir. Necip Fazıl kendisini eserinin tek yaratıcısı olarak kabul ederken, yarattıklarını tanımlama konusunda da hak iddia eder. Bu modern ve postmodern edebiyat eleştirisindeki bildik yazar-okur tartışmasının ta kendisidir.

Bu bağlamda otobiyografi yazarının kim olduğunu ararken üzerinde durulacak isimlerden birisi de intiharı sırasında Ahmet Mithad'a mektup yazan Beşir Fuad'dır.

Beşir Fuad intihar nedenini açıkladığı mektubuna annesinin psikolojik rahatsızlığını anlatarak başlar (Ahmet Mithad Efendi 1966). Bir süre sonra hem annesini darü'ş şifaya götürdüğü için, hem de uğraşmakta olduğu işleri nedeniyle bunalıma girer ve kendisi de doktora gider. Doktor "evvela beynime sülük yapıştırmayı tavsiye etti. Saniyen de eğlence ile merakımı defetmenin çaresini bulmaklığım lazım olduğunu söyledi" diyerek hikâyesini sürdürür. Bunalımdan kurtulmak için, içine girdiği eğlence hayatına kendisini kaptıran Beşir Fuad, mektubunda kadınlarla ilişkilerini, bir kadından çocuk sahibi oluşunu ve masraflarının giderek nasıl kontrol edilemez biçimde arttığını anlatır. Kalan parasını karısı, iki oğlu ve sevgilisinden olan kızı arasında paylaştırma kararı almıştır. "İntihar vasıtasıyla kendimi bu halden kurtardım. İşte telef-i nefs etmekliğim bundan neş'et etti" diyerek mektubunu bitirir.

Tanzimat "romantisizmine" pozitivist tavrı ile karşı duran Beşir Fuad, notlarında "Ameliyatımı icra ettim, hiçbir ağrı duymadım. Kan aktıkça biraz sızlıyor..." diyerek polise de intiharından kimsenin sorumlu olmadığını bildirir. Beşir Fuad'ın "deneysel intihar"ı, otobiyografide metnin mi, yaşamın mı ayrıcalıklı olduğu sorusunu bir daha akla getiriyor. Çünkü otobiyografi anlatısallığının en düzeyde bilincinde olan metindir. Beşir Fuad'ın yaşamı, intihar nedenleri ya da sosyolojik, psikolojik boyutları ile intiharın değerlendirilmesi, bu metnin doğası gereği, konu dışında kalıyor. Ancak bizi ilgilendiren Beşir Fuad'ın ölürken otobiyografik bir mektup yazmış olması, polise bıraktığı notlardaki üslûbu ve intiharın gerçekleştiriliş biçimidir. İntihar eden kadınların geride bıraktıkları notlar üzerinde yapılan bir çalışmada (Utranien ve Honkasalo 1996), söz konusu notlar bedenin bir metaforu olarak değerlendirilmiştir. Not, ölü bedenin imgesini sergiler. Öte yandan not ile ölüm kararı ve ölüm arasında farklı bir zaman dilimi yaratılmaktadır: ölüm için bir hazırlık ve aynı zamanda

ölümü ertelemeyi de içeren bir zaman. Beşir Fuad'ın intiharı ise seçtiği yöntem açısından aynı zamanda otobiyografik bir görünüm arz ediyor. Bu noktada Beşir Fuad'ın intihar nedenlerini polise anlatmak zorunda olmadığını söylediği notunda kullandığı bir ifade, pozitivist duruşu da düşünüldüğünde önem kazanıyor. "Kendi kendimi öldürdüm" diyen Beşir Fuad'ın sesi bir ölüye aittir. Not, bir ölünün elinden çıkmıştır. Beşir Fuad'ın notları arasında bir "özür"e de rastlamayız. Oysa intiharlardan geriye kalan yazılar genellikle gerçekleştirilen eylemden ötürü bir özrü de içerisinde barındırmaktadır. Beşir Fuad'ın ölmeden önce yazdığı notlarda rastlamadığımız özür, yerini bilime hizmet amacı ile geride bıraktığı ölü bedenine verir. Beşir Fuad'ın bu satırları yazarken acı çektiği bellidir, ancak yavaş yavaş gözden kaybolurken gülümsemesi havada asılı kalan "Cheshire kedisi"[2] benzeri, ölümünden sonra da otobiyografisini yazmaya devam eden birisinin sesi işitilir bu notlarda:

> Hayatımda fenne hizmet eylediğim gibi, cenazemin de öyle hadim olmasını arzu eylediğimden, cenazemi teşrih olunmak üzere teberruan Mekteb-i Tıbbiye'ye terk eyledim... İntiharımı da fenne tatbik edeceğim; şiryanlardan birinin geçtiği mahalde cildin altına "klorit kokain" şırınga edip buranın hissini iptal ettikten sonra orasını yarıp şiryanı keserek seyelan-ı dem tevlidiyle terk-i hayat edeceğim. Kan akmaktayken her zaman şiryanı sıkıca tutarak vesair tedbire müracaat ederek muhafa-i hayat mümkün olduğu halde azmimden nükul etmeyeceğim!

Evvel zaman içinde...

Otobiyografinin hafızaya dayanıyor oluşu, yazarı öne çıkarmakla birlikte sözlü kültürün gücünü de kısmen taşıyan bir metin olarak algılanmasına da yol açabilir. Ong'un (1995, 46-125) da üzerinde durduğu gibi ses kesildiği zaman geriye kalan sessizliktir; ses zamanda ilerler; zaman (dehr) ise aralıksız bir bütündür. Ancak sesin kelimeler halinde yazıya indirilmesi, doğal olan sözün teknolojiye dönüşmesi bilincin yapısını değiştiren bir durum olmakla birlikte Ong'un yazıyı bir tür "cennetten düşüş" olarak algılaması bugünün koşullarında oldukça romantik kalıyor. Hatırlanması gerekenler artık kâğıda dökülmüştür. Foucault'nun "Söylemin Düzeni" (1992 9, 39) konuşmasının başlangıç[3] ve sonu[4] bu durumdan duyulan

[2] Lewis Carroll'ın "Alice Harikalar Ülkesinde" masalında bir ağacın dalına oturan kedi. Kedinin görüntüsü yavaş yavaş silindikten sonra sadece gülümsemesi havada asılı kalır.

[3] "Bugün yapmak zorunda olduğum konuşmada ve burada belki de yıllar boyunca yapmak zorunda kalacağım konuşmalarda, hiç kimseye sezdirmeden eriyip gitmeyi dilerdim. Söze başlamaktansa, sözün beni sarıp sarmalamasını ve beni, her türlü olası başlangıcın çok ötelerine

kaygıyı yansıtır nitelikte trajiktir. Söze başlamaktan duyulan sıkıntı, sözün Foucault'yu duymayışından kaynaklanmaktadır. Otobiyografi yazmak da bu bağlamda çeşitli güçlük ve sıkıntıları barındırır. Yazar adı nasıl tamamlanmış bir metne işaret ediyorsa, otobiyografi de tamamlanmış bir insan anlayışını gösterir niteliktedir.

Otobiyografinin, "zamanın akışı ile yapılanan kimlik ve deneyimleri" (Goodwin 1993:10) içeren bir metin olduğu varsayılırsa, geçmişe ilişkin bir formül arayışından söz edebilir miyiz? Foucault (1984), geçmişin kavranması hakkında ileri sürülen düşüncelerden söz ederken Platon, Augustine ve Vico örneklerini verir. Bugün, dünyanın belirli bir dönemine ait ya da içsel özellikleri ile diğerlerinden farklılaşan bir alan olarak görülebilir. Bugün, gelecekteki olayların işaretlerini içeren bir alan olabilir. Bugünü, yeni dünyanın doğuşuna bir geçiş noktası olarak da kavramak mümkündür. Zamana ilişkin bu bakış açıları, "sahipleri" göz önüne alındığında, otobiyografinin söylenmiş her sözü keserek içinden geçişini bir daha hatırlatır cinstendir.

Otobiyografiyi bu üç farklı geçmiş anlayışından birine yerleştirme çabasına girişmeden önce zamana ilişkin bir kavramlaştırma ile karşı karşıya olduğumuza dikkat etmek gerekiyor. Geçmiş ya da bugüne ilişkin söz konusu formüller aslında tek bir zamana, yine o bildik geri döndürülemez zaman okuna işaret ediyorlar. Bu noktada otobiyografi de zamanın temsili ve kavramsallaştırılması için bir metafor olma özelliği taşır. Tanımlanması, bilinmesi sorunlu olan zaman gibi karmaşık bir kavramın yerine, otobiyografi yazarı kendi zamanını yerleştirir. Bu bağlamda otobiyografi *syntagmatik* olarak bir öneriyi de barındırır içerisinde. Bir hayat örneği olarak metonimik ilişkileri de davet eder. "Auto-bio-graphy" yaşamın yazılmasıdır. İster, olayların taşıyıcısı olarak geçmiş, bugün ve geleceği gözeten bir zaman anlayışına sahip olsun, isterse zamanı bir öncelik, sonralık ilişkisi ile soyutlama olarak kullansın metaforik özelliği açısından bunun özel bir anlamı yoktur.

---

taşımasını isterdim. Konuşacağım sırada kimliği bulunmayan bir sesin benden epey önce söze başlamış olduğunu fark edivermek ne hoş olurdu; o zaman sözcükleri bağlamak, cümleyi sürdürmek, kendisini, sanki bir an için, askıda tutarak bana işaret vermişçesine yarattığı boşlukların arasında, hiç kimsenin fazlaca dikkatini çekmeksizin yerleşivermek yeterdi bana. Böylece başlangıç olmayacaktı; ve söylemin kendisinden kaynaklandığı kişi olacak yerde, onun uzayıp gidişinin rastlantısallığında, zayıf bir boşluk, olası eriyişindeki bitiş noktası olacaktım."

[4] "Ve şimdi, biraz önce başlamakta neden o denli güçlük çektiğimi de daha iyi anlıyorum. Şu an, benden önce söze başlamasını, beni taşımasını, beni konuşmaya çağırmasını ve benim kendi söylemimin içine yerleşmiş olmasını dilediğim sesin hangisi olduğunu çok iyi biliyorum. Söze başlamakta onca korkutucu olan şeyin ne olduğunu biliyorum artık; zira sözü, benim onu dinlemiş olduğum, ve onun, beni dinlemek için şimdi bulunmadığı, bu mekânda alıyordum."

Daha farklı bir bağlamda, ancak benzer bir düşünce kitapların "güvenilmez saatler" olduğunu belirten Reynolds'dan (1998) gelmektedir. Reynolds, kelimelerin kâğıt üzerinde zamanın geçişini anlattığını söyler. Kitaplar, ona göre zamanı dil ile temsil ederler. Ancak bu temsil, saatle kıyaslandığında çok düzensizdir. Çünkü saniye kelimesi ile dakika kelimesi aynı uzunluktadır, ama yıl kelimesi bu ikisinden çok daha kısadır. Kitap saattir, ama zamanı yazı gibi uzamsal öğe ile temsil eder. Bu nedenle otobiyografiye ilişkin yapılacak psikanalitik, sosyolojik kuramsal açıklama girişimlerinin çok da anlamlı olmadığı söylenebilir. Başka bir deyişle hayat, özellikle otobiyografi söz konusu olduğunda daima bir adım öndedir.

Zaman kavramı açısından elimizde iki temel anlayış var. Yunan, İran, Hint ve Çin uygarlıklarının kozmolojisi ile Hıristiyanlığın İsa peygamber odaklı zaman algısı. Döngüsel bir zaman kavrayışının otobiyografi yazmayı içinde barındırması kuşkulu görünüyor. Çünkü otobiyografi zamanın çizgiselliği üzerinde anlam kazanıyor. Bu tür bir zaman kavrayışı da Aydınlanma'nın ilerlemeci anlayışı ile bağlantılı. Buradaki insan rasyonellik bağlamında tanımlanabilecek bir birey olma özelliği taşır. Dolayısıyla tamamlandığını düşündüğünde yaşam hikâyesini yazabilir. Edebiyat eleştirisinde yazarın tanımlanışı ya da inşâ edilişi nasıl Hıristiyan geleneğinden doğuyorsa; otobiyografi de tamamlanmış bir insan anlayışı ile ilgilidir denebilir. Çünkü otobiyografi ya da "öz yaşam öyküsü", ister istemez içselleştirilmiş bir sona işaret eder: bireyselleşmiş bedene. Otobiyografi aynı zamanda Bahtin'in (1968, 17-34) dünyadan sınırlarla ayrıldığını söylediği Aydınlanma bedeni ile paralel, diğer bedenlerden ayrı bir ürün ve Elias'ın (1994) uygarlık süreci içerisinde toplumsal, biyolojik ve kültürel açılardan rasyonelleştiğini belirttiği insanın hikâyesidir.

Bu bilincin zamanla olan probleminde, bir başka kavram, vakit kavramı da göz önüne alınınca daha farklı bir anlamlandırma ile karşılaşıyoruz (İbn Arabî, 1997: 67). Çünkü insan için zamanın gerçekliği, içinde bulunduğu vakitle bağlantılı bir durumdur. Otobiyografiyi bu çerçevede sorunlu kılan ise zamanın insan açısından "vakit" oluşudur. Geçmiş ve gelecekle kurduğu bağlantı açısından, bir başka deyişle doğası gereği "vakit" kavramı ile uyumsuzluk gösterir. Çünkü vakit insanın zamanın içersindeki halini belirler. Bu hal geçmiş ve geleceğe bağlanmaz. Şimdiki zamanı geçmiş zaman ile doldurmak ya da gelecekle uğraşmak, şimdiki zamanın gerektirdiklerini kaçırmak anlamına gelir. Bu anlamda insanın yaşamı boyunca tek bir "yaşam öyküsü" yazıyor oluşu; otobiyografinin bittiği yerden, bir başka otobiyografinin daha yazılmıyor oluşu da şaşırtıcıdır.

KAYNAKÇA

Ahmet Mithat Efendi (1996) *Beşir Fuad*, Çev. N. Ahmet Özalp, İstanbul: Oğlak Yayınları.

Bahtin, Michael (1968) *Rabelais and his World,* Translated by Helene Isworsky, London: The M.I.T. Press.

Barthes, Roland (1991) "The Death of the Author" *Modern Criticism and Theory*, David Lodge (ed.), New York: Longman, 167-172.

Elias, Norbert (1994) *Civilizing Process*, Oxford: Blackwell.

Foucault, Michel (1984) "What is Enlightenment?" *The Foucault Reader*, Paul Rainbow (Ed.), New York: Pantheon, 32-50.

Foucault, Michel (1991) "What is an Author?", *Modern Criticism and Theory*, David Lodge (ed.), New York: Longman, 197-210.

Foucault, Michel (1992) "Söylemin Düzeni", *Ders Özetleri*, Çev.Turhan Ilgaz, 9-39.

Goodwın, James (1993) *Autobiography: The Self Made Text*, New York: Twayne Publishers.

İbn Arabî (1997) *İttihadü'l Kevni,* Çev. Mahmut Kanık, İstanbul: İnsan Yayınları.

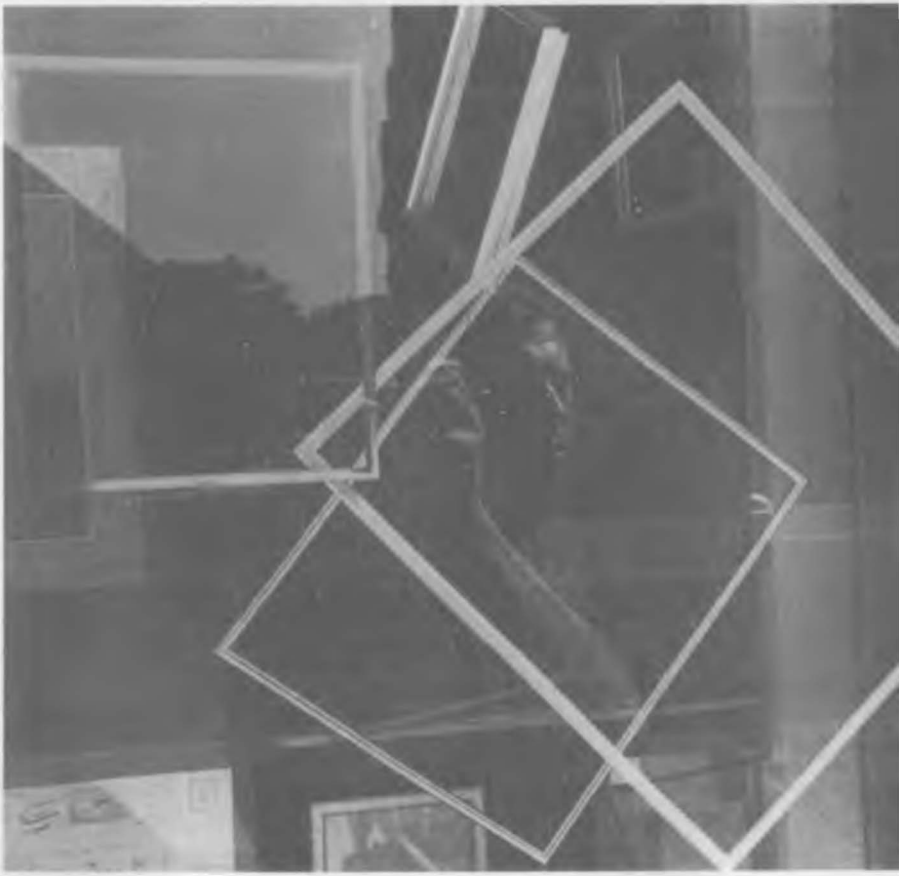
Jelinek, Estelle (1980) *Women's Autobiography: Essays in Criticism* Indiana: Bloomington.

Kısakürek, Necip Fazıl (1993) *Çile*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.

Ong, Walter (1995) *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi*, Çev. Sema Postacıoğlu Banon, İstanbul: Metis Yayınları.

Reynolds, Teri (1998) "Spacetime and Imagetext", *The Germanic Review*, Spring 73,2,161-171.

Utrianien, Terhi & Marja-Liisa Honkasalo (1996) "Women Writing their Death and Dying: Semiotic Perspectives on Women's Suicide Notes", *Semiotica*, 109, 3-4, 195-220.



Lee Friedlander, *Buffalo, New York*, 1968.

VİTRİNDEKİLER



Yazınımızın uçbeylerinden olan Enis Batur, bu yıl Dante'nin Divinia Commedia'ya başladığı yaşa bastı. Okurunu bilemiyoruz ama yazarı için *Bu Kalem Bukalemun* yalnız içerdikleriyle değil, değişik nedenlerle, içerebilecekken içeremedikleriyle de bütünsel anlamını kazanıyor. Bu kitabın paramparçalığına bir sağlama yapma olanağı veren de bu: Artmaya ve eksilmeye, durayazmaya ve süregitmeye çağıran bünyesi.

Resim: Enis Batur'un *Bu Kalem Bukalemun* adlı kitabının kapağından detay (Hil,1998).

Resim: Aynı kitabın arka kapak yazısı.

ENTELEKTÜEL EDEBİYATIN İFLASI: ENİS BATUR VE *ACI BİLGİ*

M. Mukadder Yakupoğlu

Giriştiğim işin zorluğunun farkındayım. Parça parça yazılan, dağılan bir metinler dizisi üzerine eleştiri yazmak gerçekten zevkle uğraşılabilecek bir konu değil.

Batur'un *Acı Bilgi*'si diğer kitaplarındaki temaların neredeyse aynısını işliyor. Gezilen şehirler, müzeler, tarihî eserler ve bu şehirlerde yaşamış yazarlar, müzisyenler, ressamlar ve bunların arasına yerleşen Enis Batur ve eşi. Ayrıca kitabı okurken yanınıza büyük bir ansiklopedik sözlük ve bir Paris haritası almayı unutmayın!

Bir alıntıyla başlayalım. Enis Batur Marsilya'ya geliyor ve orada "La Vieille Charité" adlı külliyeyi ziyaret ediyor ve kitabın 194. sayfasında yer alan şu bağımsız metni yazıyor:

> La Vieille Charité, Toptaşı Bimarhanesi'nin yüzyıl başı çekilmiş fotoğraflarını dikkatle incelemiş, orayı canlandırmaya çalışmış biri için son derece tanıdık bir yapı. Ortadaki yarım küre kubbeli kilise binası beni pek ilgilendirmiyor işin açığı. Merkeze Tanrı'yı ve İnanç'ı, bir

> simge olarak Dünya-Kilise'yi almış olmalarını garipsemiyorum elbette, ama çepeçevre eliptik bir bütünlük oluşturan hücrelere doluşmuş, Hayat'ın ağır sillesini yemiş delilerin, meczûpların, kimsesiz ve terkedilmiş kulların uğradıkları haksızlıkların hesabını soracakları yer değil miydi orası, düşünmeden edemiyorum. *İtiraflar*'ın Augustinus'u bu güzelliklerde mi okumuştu ilahi gücün kaynağını?
>
> Bugün bir Kültür Merkezi olarak işletilmesi (üstelik Uluslararası Şiir Merkezi'ni de bünyesinde barındırması) ayrıca buruklaştırdı beni. Delinin, meczûbun, işsizlerle, evsizlerin fare deliklerine terkedildikleri günlere kavuşmuş olmamızı Özgürlük/Eşitlik/Kardeşlik üçlemesine borçluyuz demek. Charité (Hayır) gerçekten de eskidi artık –toplum başka mekanizmalar geliştirdi. Değişmeyen tek şey, varoluş acısına katlanamayışlarının asıl nedenine bu dünyanın ötesinde de, içinde de kavuşamayanların koşulu. Din-Felsefe-Siyasa üçgeni, bütün kötülükleri emziren Para'nın yarattığı egemen değer sistemini çözmeyi başaramamış, onun ibliscil gerçekliğini kuşaktan kuşağa devredişini ince çözümlemeler ve derin yorumlar eşliğinde izleyegelmiştir.

Yazar burada Toptaşı Bimarhânesi ile La Vieille Charité arasındaki benzerliğe işaret ediyor ama okuyucu bu iki binanın neden birbirine benzediğini anlamıyor. Ayrıca bu iki binayı bilen tek kişinin Enis Batur olması da mümkün. Neyse sonuçta okuyucu kendi açısından hiçbir anlam ifade etmeyen bir cümle okumuş oluyor. Ortadaki yarım kubbeli kilise binası Batur'u ilgilendirmiyor ama bu arada merkeze Tanrı'yı ve İnanç'ı almış olmalarını garipsemiyor ve tam da bu sırada delilerin, meczûpların, kimsesiz ve terkedilmiş kulların uğradıkları haksızlıkların hesabını soracakları yerin burası olup olmadığını sormaktan kendini alamıyor. Ve de birden tek başına Augustinus değil de *İtiraflar*'m Augustinus'unun ilâhî gücün kaynağını bu güzelliklerde mi okuduğunu sorguluyor Batur (Batur'un metninden güzelliğin nerede durduğu sorulabilir).

Şimdi bu paragrafta yapılanın ne olduğunu araştıralım. İlk soru: Kimler merkeze Tanrı'yı ve İnanç'ı almıştır? İkinci soru: Delilerin, meczûpların, kimsesiz ve terkedilmiş kulların uğradıkları haksızlıkların hesabını soracakları yerin burası olup olmadığı neden soruluyor? Bu garip sorunun kaynağı nedir? La Vieille Charité hangi farklılığıyla bu sorunun sorulacağı merkezi bir yer haline geliyor? Ve o sırada neden birden *İtiraflar*'ın Augustinus'u işin içine giriyor? *İtiraflar*'daki hangi metnin La Vieille Charité'de yaşanan deneyimle ilgisi vardır? Son soru: Tüm bu saçmalıklar nasıl oluyor da bir anda yazılabiliyor? Bunun tek bir açıklaması vardır: Ne olursa olsun yazmak ve yeni bir kitap oluşturmak.

İkinci paragrafta yazılanlar ilk paragrafa göre daha anlamsız: Buranın bugün bir Kültür Merkezi olarak işletilmesi Batur'u neden buruklaştırmıştır? Nedenin ne olduğunu hemen açıklıyor Batur: Delinin, meczûbun, işsizlerle evsizlerin fare deliklerine terk edildikleri günlere kavuşmuş olmamızı Özgürlük/Eşitlik/Kardeşlik üçlemesine borçluyuz demek. Batur'a göre La Vieille Charité'nin Kültür Merkezi olması Özgürlük/ Eşitlik/ Kardeşlik üçlemesinin deliler, vs.nin fare deliklerine kapatılmasına neden olduğu gerçeğini ortaya çıkarıyor ve bu durum da Batur'u üzüyor! Şimdi diğer tümce: Charité (Hayır) gerçekten de eskidi –toplum başka mekanizmalar geliştirdi. Bu başka mekanizmalar nelerdir? Bunu öğrenemiyoruz. Hayır işinin de eskidiğine dair yazarın saptadığı somut bir olgu da yok. Şimdi sırada müthiş felsefi bir tümce var! Değişmeyen tek şey, varoluş acısına katlanamayışlarının asıl nedenine bu dünyanın ötesinde de, içinde de kavuşamayanların koşulu. Bu tümcenin basit ve açık bir ifadesi şöyledir: Çekilen acıların anlamı ve amacı yoktur. Sonuçta Enis Batur'un tümcesi kulağını tersten gösteren ve hiçbir şey söylemeyen tümcelerden biridir.

Bugüne kadar Enis Batur bu ve benzeri metinlerle ülkemizin yazı alanını işgal etmiştir ve kimse de bu gidişe karşı bir tek eylemde bulunmamış ve yazı yazmamıştır. Bunun nedenini yayın dünyasında veya pazarında olanlar farkındadır. Ama bu gerçeğin yazılması gerekiyor. Çünkü güç ilişkilerine dayanarak yapılan bu işler değerli olabilecek yapıtların ortaya çıkmasını, değerlendirilmesini engelliyor. Ben kişisel olarak üzerimizde sürekli kara bulutların dolaştığı izlenimini ediniyorum. Ama acı bilgi değil de acı gerçek şudur: Enis Batur yayın pazarındaki güç ilişkilerinin içinde önemli bir konumdadır ve onun yazılarının değersizliğini açığa çıkaran kişinin bu pazarda iş yapma olanağı kalmaz veya çok azalır.

Enis Batur yazdığı metinler dizisinin ne olduğunu kitabı boyunca bıkmadan usanmadan tartışıyor. Bunun sonunda "Fugue sanatı üzerine bir roman denemesi" olduğuna karar veriyor ki kitabın başına bu adı yerleştiriyor. Öncelikle neden füg değil de füg̈n Fransızcası olan *fugue*. Füg̈n çeşitli anlamları ve kullanımları var. Bunlar kitabın başında verilmiş. Ama kitaptaki yolculuğun ve bu yolculuğun neden olduğu çağrışımların Bach'ın "Füg sanatı" ile ne ilgisi var? Kaçış, kayboluş, değişik kimliklere bürünmenin anlatımı için füg sanatına neden gereksinim duyuluyor? Çünkü meslekten müzisyen olanların dışında hiç kimsenin bu tür müzikten haberi yok ve bu tür müziğin yaygın kullanımı yok. Batur kitabına böyle karışık bir kavramı ekleyerek okuyucuları anlamakta zorlanacakları bir metin karşısında bırakıyor. Böylece metin karmaşık ve zor olacak. Bu da yazılan kitabın derin temalara değindiği izlenimini yaratacak. Batur bu yöntemi yazdığı tüm kitaplarında kullanmış ve okuyucuları bir ansiklope-

diyle birlikte kitaplarını okumaya zorlamıştır. Batur bir addan diğerine, bir kavramdan diğerine o kadar büyük bir çeviklikle atlamaktadır ki biz okuyucular kitabı okurken kırk odalı bir malikanenin bütün odalarını hızla açıp içine bakma fırsatı bulamayan meraklılar yığını haline getirmektedir. Kişisel olarak Batur'un kitaplarını mekanik bir hareketle okuyorum. Önümde bir sayfa var, onu okuyorum, arkasından ilk sayfayla ilgili olmayan ikinci bir sayfa geliyor, onu da okuyorum. Bu mekanik hareketi kitap bitinceye kadar yineliyorum.

Acı Bilgi adlı kitabı bitirdiğim an aklımda kalanlar şunlardı: Öncelikle Paris'te bir otel... Yazar burada kalıyor. Yazarın içinden doğan bir kişilik Antonioni'nin "Yolcu" filmindeki kahraman gibi kimliğini değiştiren biri olarak Lizbon'a geliyor. Bu, Portekizli yazar ve şair Pessoa'nın kullandığı bir yöntem. Lizbon ve Pessoa. Ama bu kişilik ve Pessoa kitabın birkaç bölümünden sonra terk ediliyor. Ondan sonra kitap dağılıyor ve yazarın gerçekten yaptığı yolculuk ve bu yolculukta gezdiği şehirler, o şehirlerde yaşamış olan ünlü kişiler ve yazarın bunlar hakkında bölük pörçük anlattığı şeyler kitabın sayfalarına gelişi güzel dağıtılmış. Kitap ayrıca yazarın çektiği fotoğraflarla süslenmiş (Sanki bu fotoğraflarda özel anlamlar gizliymiş gibi yapılıyor ama bence bunlar şehir tanıtımlarında kullanılabilecek fotoğraflardan başka bir şey değil). Batur'un sözünü ettiği yazarlar, şairler, ressamlar, müzisyenler hakkında İnternette bile çok daha sağlam, ayrıntılı ve güvenilir bilgiler ve yorumlar bulunabilir. Batur'un kitabı bu kişiler hakkında araştırma yapacaklar için bir ön giriş olarak kabul edilebilir ama Batur'un yorumları o kadar dağınık, o kadar boşluklarla dolu ki bunlara bir değer atfetmek mümkün değil.

Nedir bu, demekten kendimi alamıyorum. Enis Batur bu tür kitapları özellikle son on yıldır yazıyor ve bastırıyor. Kimse de Batur'u eleştirmiyor. Kendisi sürekli övülüyor. Enis Batur'un kitaplarının hiçbir edebi, bilimsel, felsefi değeri olmamasına rağmen bunları söyleyecek bir kişi çıkmadı da bu iş bana mı düştü?

Enis Batur tarafından dayatılan ve bir örneğini *Acı Bilgi*'de gördüğümüz bu yazı türü (aklına geleni ne olursa olsun yaz) Yapı Kredi yazarları tarafından istemeye istemeye benimsenmiş ve böylece bu niteliksiz yayınlar şık baskılarla estetikleştirilerek kitap raflarını doldurmuştur. Enis Batur güç ilişkilerinin neden olduğu baskı sonucu edebiyat çevrelerince değeri kabul edilen ve belirli bir düzeye ulaşmamış okurlarca anlaşılamayan bir büyük şair ve yazar olarak lanse edilmiştir. Bu gülünç durumun gözler önüne serilmesi için bu kadar yıl nasıl ve neden beklenmiştir? Çünkü bu gülünçlüğü ancak yazın ve edebiyat çevresinin dışında kalmayı baştan kabul eden biri ortaya çıkarabilirdi. Bu çevreden ekonomik bir çı-

karı olmayan biri. Ben sadece bu belgenin edebiyatımızın eleştiri tarihinde yer almasını istiyorum (Orhan Pamuk için yaptığım eleştiri gibi). Ülkemizde yazının neden ve nasıl gerçek varoluşsal, toplumsal sorunların dışında yapay bir çölde çırpındığını göstermek istiyorum. Bunun için yayın dünyamızın gösterişli, karizmatik, büyük komutanından daha iyi bir örnek bulamazdım.

Kitabın birinci bölümü "Aralık". Bu bölüm beş alt bölüme ayrılmış.

1.1 Yazar uzun yolculuğunun mola yeri olarak Odéon kavşağında bir otelin kapısında "Maupassant" yazan odasını seçiyor. Bu bölüm tuhaf bir tümceyle bitiyor: "Akşam, ağır ağır, etli bir mavi üzerinde çalışıyor – çatıların üzerinde". Herhâlde bu tümcenin bir açıklaması vardır. (Belki de bir dizgi hatasıdır).

1.2 Maupassant'ın delirmesi üzerine bazı görüşler var. Maupassant'ın zorla getirildiği ev Rue d'Ankara'da bulunuyor. Maupassant'ın nasıl öldüğünü de bu arada öğreniyoruz. Batur, Maupassant'ın aklını bankacılarla bozduğunu ve buradan bankacılık ile edebiyat arasındaki ilişkinin pek deşilmemiş olduğunu söylüyor ve bankacılığa temas eden birkaç edebiyatçının ve ilgili eserin adını veriyor. İki sayfaya yayılan ama bir sayfalık olan bu metinde yedi yazarın adı geçiyor. Batur bu bölümü güzel bir tümceyle bitiriyor: "Kişi, iki yurt arasında bölündüğü için mi durmadan yollara düşer". Enis Batur'un durmadan yollarda olmasının nedeni anlaşılıyor: Türkiye ve Fransa arasında bölünmüş olması.

1.3 Batur yolculuk ve yolcu-oluş üzerine olan felsefesini dile getiriyor. Anlaşılmaz bir tümceye rastlıyoruz: "Yolcu-oluş, sonra, deyimin üstlendiği ikinci(l) anlam, o anlamın neredeyse ironik çarpıklığı nedeniyle acımasızlaşan hal: Geçen her saniyemizin bizi ölüme, ölümümüze yetiştirdiğini unutmaksızın yaşamayı bilmek." Öleceğimizi bile bile yaşamak, yolcu-oluş deyiminin üstlendiği ikinci anlamın (anladığım kadarıyla bu anlam iç yolculuk) neredeyse ironik olan çarpıklığı nedeniyle neden acımasızlaşıyor? (Batur, ironik çarpıklığın ne olduğunu da açıklamıyor). Öleceğini bile bile yaşamak çok yalın olarak acımasız bir durum değil mi? Batur'un özellikle felsefe alanında bayat yinelemelerine çok sayıdaki metninde rastlamıştım. Bu da böyle bir saptamaya örnektir.

1.4 Yazar bu bölümde yolculuk felsefesine devam ediyor. Burada birden aya ayak basılmasıyla ilgili felsefî görüşlere geçiliyor. "Yeni bir çağ başlamıştı işte: Uzay yolculuğu, Dünya'yı kuşatan Sonsuz'un içinde bir yerden bir yere gidebilme koşulu gerçekleştiği an yeryüzü aslında bitmişti". Eğer sonsuzluk varsa, bu sonsuzluk neden yeryüzünü bitiriyor? Bunu anlamak zor. Yeryüzünün her tarafı keşfedildiği an yeryüzü hakkındaki bilgimiz tamamlanır. Ama bu da yeryüzünün bilgisinin sınırına ge-

lindiği anlamına gelir. Tüm bu olguların Sonsuz kavramıyla uzaktan yakından bir ilgisi yoktur.

1.5 Yazarın ve roman kahramanının birçok kişiliğe bölünmesi konu ediliyor. Hücre bölünmesini çağrıştıran kısa bir metin. Son tümce bu bölümün adının konulma nedenini açığa çıkarıyor: "Yazmak, zaten açmak, açılmak değil ki: Topu topu aralanmak." Herhalde bu saptama kendisi için geçerli. Gerçekten de Batur çok sakınımlı bir yazar. Sürekli kendinden söz etmesine rağmen onun hakkında hiçbir özel bilgiye ulaşamıyoruz. Kalın bir kişilik zırhının arkasına sığınmış. Bu durum da onun önemli bir yazar olmasını engelliyor.

İkinci bölümün başlığı "Yaralı Kuş". Bu bölüm on altı alt bölüme ayrılmış.

2.1 Yazar, 29 Aralık 1998 tarihinde Paris'ten Milano'ya geliyor. Gara yakın bir seyahat acentesinde –bu acentenin aslında sahte pasaport verdiğini öğreniyoruz. Yazar Antonioni'nin "Yolcu" filmindeki kimlik değiştirme olayından etkilenerek bir Portekiz adıyla sahte bir kimlik ediniyor. Bu sahte kimliği edinme nedenini açıklıyor: "İçim ağrıyor benim. Kendimi bu kalıbın içinde bir daha düzelemeyecek kadar boşalmış, yenik hissediyorum." Yazar, Enis Batur olmaktan memnun değil gibi.

2.2 Enis Batur'un yeni kimliğinin Elviro Guarçez olduğunu öğreniyoruz. Milano'daki acenteden Jean-Didier Urbain adlı yazarın bir kitabında söz edildiğini ve Batur'un bu kitaptan *Le Nouvel Observateur*'de Pascal Bruckner adlı bir eleştirmenin yazısı aracılığıyla haberdar olduğunu da öğreniyoruz. Batur bu ayrıntıları neden veriyor? Nedenini bilmek mümkün değil. Daha sonra kitabın tanıtımı yapılıyor. Bu tanıtımdan yolculuğun bir kendinden kaçış girişimi olduğunu öğreniyoruz. Bunu daha önce de biliyoruz. Olsun! Batur bizim için güzel bir tekrar yapıyor.

2.3. Guarçez artık Lizbon'da. Lizbon ve de ünlü şair Pessoa. Hemen bir anlaşılmaz tümce göze çarpıyor: "Pessoa, herkes bilir,"kimse" demek. Bir de "hiç kimse" demek. Persona. Şahıs, o isme seçilmiş miydi, bendeki anti-Platon arasıra bu tür muammalarla gidip çarpmaya bayılır, ayrıcalık kuramları için biçilmiş kaftandır zihnim". Burada yazılanların ne olduğunu anlamak olanaksız. Muamma nerede, anti-Platon nedir, ayrıcalık kuramları ne demektir? Batur'un bu paragrafta yazdıklarım çözmek zordur.

2.4 Pessoa'nın aşkı Ofelia'yla tanışıyoruz ve bu bölümün adına rastlıyoruz: "Bir duruşmuş fotoğraftaki: Ofelia dirseğini masaya dayamış, sağ eliyle ağzını kapamış, küçük siyah gözlerinin içinden yaralı bir kuş geçiyor, sanmış". Bu alıntı herhalde Pessoa'dan. Batur, bunu okuyucunun tahmin etmesini istemiş.

2.5 Yarım sayfalık kısa bir metin. Batur, Lizbon sokaklarında geziyor. Yine Pessoa ve Ofelia var. Bu arada Batur'un aklına Wilhelm Kempff'in piyano için düzenlediği Bach'ın koral prelüdleri geliyor! Bu kültürcülük usandırıyor...

2.6 Yine Pessoa ve Ofelia... Pessoa'yla Ofelia'nın neden ayrıldıklarını öğreniyoruz: Yazma hastalığı ve bu hastalığın Ofelia'nın uykularını bölme ihtimali...

2.7 Batur'un Pessoa üzerine yazdıklarını, onun hakkında yapılan anma töreninde Pessoa'dan bir şiir okuduğunu öğreniyoruz.

2.8 Altı satırlık bu bölümde Batur kişilik bölünmesine uğruyor. Artık kim olduğunu merak etmiyor.

2.9 Pessoa'nın oturduğu evin müze haline getirilişi anlatılıyor. Metnin sonunda kişinin özel hayatına girişin etik sınırları tartışılıyor. Ve bu sınırların kaypaklığından söz ediliyor. Metin, megalomanik denebilecek bir tümceyle bitiyor: "*Size, bir seferinde sınırlardan sözetmemiş miydim?*"

2.10 Lizbon gezisi sürüyor. Batur bu arada Gülbenkyan Vakfı müzelerine gidiyor. Ama tüm bunlardan bize ne? Gülbenkyan Vakfı'nı merak edenler için hiç olmazsa bir internet adresi verilseydi!

2.11 Batur Gülbenkyan müzesinde ufak bir kaza geçirir. Bir kumru sağ yanağına çarpar. O sırada müzede başına musallat olan adamla bir kez daha burun buruna gelir. Ve onun ilgisine teşekkür eder.

2.12 Elviro Guarçez uyuyamıyor ve Lizbon'un ara sokaklarındaki salaş bir meyhaneye gidiyor.

2.13 Batur kendi dünyasına dönüyor. Çocukluğu, babasıyla ilişkileri ve gökyüzünün şair için olan anlamı irdeleniyor.

2.14 Bu kısa metinde tekrar Guarçez'e dönüyoruz. Onun kendinin bir yerinde kaybolduğunu anlıyoruz.

2.15 İntihar eden yazarlardan söz ediliyor. İkinci paragrafta büyük şehirlerde kimlik değiştirip kaybolan insanlardan söz ediliyor. Bu temayı modern Amerikan edebiyatı sıkça kullanıyor (Örneğin Paul Auster). Ama Paul Auster'i zengin bir anlatımla sunduğu bu karmaşık, modern fenomene Batur yüzeysel ifadelerle değinip geçiyor.

2.16 Bu bölümün son metni üç satır: "*Sa-Carneiro, son gecesinde, o geceyi hazırlayan günün içinde, Pessoa'ya ulaşmanın bir yolu olsun istemiş miydi? "Henüz çok gencim Fernando, yaşamak istemiyorum".*

Batur, dağınık bir yöntem izleyerek yalnızlık, kayboluş, intihar hakkında değinilerde bulunuyor. Bu bölümle birlikte Guarçez, Pessoa ve Lizbon'dan ayrılıyoruz. Bu bölümde dikkati çeken şey Enis Batur'un Elviro Guarçez kimliğine bürünmesinin nedeninin anlaşılamamasıdır. Çünkü her yerde Enis Batur'un dolaştığını, düşüncelerini, izlenimlerini ilettiğini gö-

rüyoruz. Bu Portekiz kimliğinin hiçbir işlevi yok. Enis Batur her yerde statik bir şekilde varlığını gösteriyor ve bir turistin bakışıyla gördüklerini anlatıyor. Kendisini bizle o kadar yüz yüze getiriyor ki isterse yüzlerce kimlik edinsin onun altından bütün ihtişamıyla Enis Batur çıkıyor.

Burada ego ile ruh arasındaki farktan söz etmek istiyorum. Ego ruhun zenginleşmesini önleyen bir duvardır. Bu duvar çok güçlü olduğu zaman kişi her yerde ve her durumda öncelikle kendini, duygularını ve arzularını görür. Böyle kişiler, çevresini ve çevresindeki kişileri yoksullaştırır. Batur'un yazılarında hemen onun egosu ortaya çıkmaktadır ve bütün gördükleri yerler, iletişime girdiği kişiler onun kaleminde bütün özelliklerini yitirmektedir. Bugüne kadar Batur'un bütün yazılarında ve kitaplarında kendisi her yeri işgal etmektedir. Bu boğucu atmosfere ancak çıkar ilişkileri nedeniyle dayanıldığını zannediyorum. Böyle bir yazar tipinin varlığını sürdürmesi ancak güce dayanmasıyla mümkündür.

Buna karşılık yazarlık "ruh zenginliği" gerektirir. Bu zenginlik diğerlerinin zenginliğini ve çeşitliliğini görmemizi sağlar. O zaman büyük romanların tiplemelerindeki başarı, romancıların ruh genişliği sayesindedir (*Savaş ve Barış*, *Karamazov Kardeşler*, *Dr. Jivago* gibi).

Üçüncü bölümün başlığı "Rüzgâra Gitmek". Yedi kısa metinden oluşuyor.

3.1 Enis Batur'u yine Paris'te buluyoruz. Kısa kısa betimlemeler. Kaybetmek, bulmak üzerine düşünceler...

3.2 Batur gençliğinde sinemacı olmak istiyormuş. Sinemacı olsa kıskançlıklar yaşarmış. Ama edebiyatçı olmuş ve "Biriki iyi kitap yazdım, biriki iyi kitap daha yazabilirim" düşüncesiyle avunuyormuş. Metnin ikinci bölümünde beklemek üzerine felsefi görüşler var. Burada sinemacı Joris Ivens, yazar Samuel Beckett ve Metin Eloğlu birdenbire araya giriveriyor. Adlar, adlar...

3.3 Everest'e çıkarken donan dağcı Mallory'nin fotoğrafları Stern dergisinde yayımlanmış. Batur bu konuyu Nasuh Mahruki ile tartışmış. Bu arada Batur'un Paris-Lizbon-Paris-İstanbul güzergâhında 4 adet uçak yolculuğu yaptığını öğreniyoruz. Bütün bu olaylar içinde Batur bir kitaba gebe olduğunu fark ediyor. Acı çekmeye başlıyor. Bu gebeliğin dış gebelik olduğunu anlayınca eşine açılıyor.

3.4 Bu bölümde dış gebeliğini eşine anlatacak diye bekliyor okuyucu ama hevesi kursağında kalıyor. Batur eşine "Nasılsınız" sorusundan duyduğu rahatsızlığı anlatıyor. Bu arada bu sorunun dışında her soruyu Batur'a sorabileceğimizi öğreniyoruz. Çünkü Batur çok rahatlıkla "bilemiyorum", "bunu ben bilemem" türü yanıtlara başvurabiliyormuş.

3.5 Batur'un doğurma sancılarına tanık oluyoruz. Bu kısa metinde yine yabancı adlar çokluğu dikkati çekiyor.

3.6 Aniden, Amerikan Uzay üssünden atılan bir uzay gemisinin görevini tamamladığını öğreniyoruz. Bu uzay gemisi bir su araştırma projesiyle bağlantılıymış. Bu da Batur'un şu tümceyi yazmasını sağlıyor. "Her yolcu, suyunu aramıştır."

3.7 Bu metinde Batur'un yolculukla ilgili kitaplarının neler olduğunu öğreniyoruz. Batur "Suyu arayacağım" diyor.

Enis Batur'un egosu okuyucu için taşınamaz hale geliyor. Ama eleştirmen bu yükü çekmek zorunda. Yoksa Batur hâlâ iyi kitaplar yazıyorum yanılgısıyla kitabevlerini işgal etmeyi sürdürecek.

Dördüncü bölümün başlığı "Anna, Soror, 99". Yedi alt bölümden oluşuyor. Bu bölümün diğer üç bölümle hiçbir bağlantısı yok. Batur büyük bir rahatlıkla yazmaya devam ediyor.

4.1 Batur için uzun sayılabilecek bu bölümde sinema oyuncusu Anna Karina'ya âşık olan bir adamla tanışıyoruz. Adamın birçok özelliği var ama ünlü değil ve ünlü birine yakınlık duyuyor.

4.2 Kitabın 3.3 bölümünde adı geçen dağcıyla yine karşılaşıyoruz. Mallory'nin Everest'e çıkışı ile ilgili bilgiler veriliyor. Birden Anna Karina konusundan uzaklaşıyoruz.

4.3 Yükseklere çıkmak, kaybolmak üzerine kısa kısa görüşler Mallory olayıyla bağlantılı olarak sunuluyor.

4.4 Nasuh Mahruki'ye sorulan bir soruyla başlıyor metin: "1909'da, 1887'de, 1554'te bir Nepalli Everest'in doruğuna tırmanmış olamaz mı?" Bu soruyla Nasuh'un gülümsediğini, yüzünün aydınlandığını, sonra ciddileştiğini ve zarif bir insan olduğu için Enis'le alay etmediğini öğreniyoruz. Sonra Batur yolculuğunu bir salyangozun yolculuğuna benzetiyor. Yani çok sakınımlı bir gezgin. Hemen kabuğunun içine çekiliveren biri. Bu arada Petrarca'nın, Cézanne'ın, Hölderlin'in ve Dostoyevski'nin eski salyangoz gezginler olduğunu ve Batur'un bunların izini takip ettiği için "Seyahatnamem irili ufaklı kayboluşların, irili ufaklı arayışların gövdesinde tuttuğu yerin bir bilançosunu taşıyor" saptamasına varıyor. Bu garip ve anlaşılmaz tümcenin Fransızca'ya nasıl çevrildiğini merak ettim. Fransızca metnin 106. sayfasında yer alan çeviri şöyle: "Dans mon livre de voyage, je consigne mes pertes et mes quêtes petites ou grandes" . Bu tümcenin Türkçesi şöyle: "Gezi kitabımda, kayıplarımı ve büyük veya küçük arayışlarımı kaydediyorum." Çevirmen bu tuhaf tümceden basit bir tümce çıkararak sıyrılmaya çalışmış.

4.5 Anna Karina ile ilgili öykü devam ediyor. Güya Anna bir kez daha kendi hayranını görmek için aynı kahveye geliyor.

4.6 Anna adamın masasına geliyor. Bu kez adam ona yüz vermiyor. Muhteşem bir kurgu...

4.7 Batur işin aslının, adam ilgilenmeyince Anna'nın adamın masasına gitmek yerine hesabı ödeyip gittiği şeklinde olduğunu açıklıyor. Bu kez de devreye kitabın editörü Elif Gökteke'nin hangisi doğru sorusu giriyor. Elif belki de "Enis Bey, lütfen bu iğrenç kitabı yırtın atın" diyecek ama işinden olma tehlikesi var. Elif'in sorusuna Batur şahane bir yanıt yapıştırıyor: "Ne bileyim ben yavrucuğum, benim işim bunları yazmak, yalnızca..." Ama Batur'a bu işi kimin verdiği sorusunun cevabını bilen yok.

Böylece Anna Karina işinin bitişiyle birlikte bu bölüm de sona eriyor.

Beşinci bölümün başlığı "Tutulma". Bunun daha sonra 1999 yılının ağustos ayında meydana gelen güneş tutulması olduğu anlaşılıyor. Bu bölüm altı metinden oluşuyor.

5.1 Enis Batur yeniden Odéon kavşağındaki otel odasında Paris ve Paris'le olan ilişkisini betimliyor. Bu metinde yazar Paris toplumuna ait bir kimliği olmadığından, burada tanınmadığından söz ediyor. Yolculuktan ve kendinden sıkılıyor ve şu umutsuz sözleri haykırıyor. "Size bir mağaram, bir inim olsun yok, dememiş miydim?" Batur'un okuyucunun eseriyle değil sürekli kendisiyle ilgilenmesini istemesi ve bu ilgi yoluyla megalomanik bir tatmine ulaşmaya çalışması bezdirici olmaya devam ediyor.

5.2 İki sayfalık metinde Paris berduşları anlatılıyor.

5.3 Hiçbir ülke kabul etmediği için Fransa'da bir havaalanında yaşamaya mecbur olan bir İranlı sahneye çıkıyor. Batur bu olayı Fransız gazetesinde okuyor ve bunu her şeyi içine alabilen romanına eklemekte sakınca görmüyor. Batur romanın ölümü için gerçekten son darbeyi vuruyor.

5.4 Şimdi de Michel Butor'un uçak yolculuklarını, havaalanlarını konu aldığı bir romanından söz ediliyor. Butor hakkında bazı biyografik bilgilere sahip oluyoruz.

5.5 Astrofizik alanına giriyoruz...

5.6 Güneş tutulması ve bunun yazarda uyandırdığı duygular kısaca anlatılıyor. Batur, 1972 yazında Ege ve Akdeniz'de sırtüstü yatarken, gökyüzü ile yeryüzü arasında Nietzsche ve Camus üzerine kafa patlatırken yaşadığı çaresizlikten söz ediyor. Biz okurlar bu çaresizliğin neyi kapsadığını bilemediğimiz gibi Nietzsche'nin ve Camus'nün bu çaresizlikteki yerlerinin ne olduğunu öğrenemiyoruz. Batur okurunu kendisi gibi yarı yolda çaresiz bırakıyor.

Altıncı bölümün başlığı "Gerisi Hikâye" ve on beş metinden oluşuyor.

6.1 Enis Batur kitabının ne olduğunu bu bölümde ayrıntılı olarak anlatıyor. Batur bıkmadan usanmadan kendinden söz ediyor ve yazdığının yapılan bir yolculuğun neden olduğu çağrışımlar olduğunu belirtiyor.

6.2 Batur hiçbir kalıba uymayan yazılarından hiçbir kaygı duymadığını belirtiyor.

6.3 Max Frisch'den bir çeviri...

6.4 Roman ve yazı üzerine görüşler. "Yazmak gezmek, gezinmek, kaybolmak, bulmak ve buluşturmaktır". Batur geziyor, geziniyor, kayboluyor ama bulamıyor, buluşturamıyor.

6.5 Adını vermeden Bach'tan söz ediyor, Batur. On satırda Bach'ın müzik anlayışı anlatılıyor.

6.6 Odéon'daki otel odasına dönüyoruz. Camus'nün kaza sonucu ölümünden söz ediliyor. Sanki Batur da ölüm içgüdüsünün etki alanına girmiş gibi. İnsanın kendini tanımak istemeyişiyle ilgili basmakalıp sözler...

6.7 Sophie Calle adlı bir iz sürücü roman denemesinin içine giriveriyor. İzlenme, izcilik ile ilgili kısa görüşler.

6.8 Sophie Calle'ın Paul Auster'ın *Leviathan*'ının bir kahramanı olduğunu öğreniyoruz. Zaten Auster'in özellikle *New York üçlemesi* hep başkalarını izleme teması üzerine kuruluydu. Batur'un bu kitabında Auster'in etkilerini görmek çok kolay ama kitabın yarattığı kaos ortamında bu etkinin karakteristiklerini saptamak olanaksız. Bu bölüm Calle'ın yöntemlerini anlatıyor. Faydalı bir bölüm ama kitabın darmadağın olmasını önleyemiyor.

6.9 Sophie Calle'ın Paul Auster'dan daha derine giden, okuru sürükleyen metinler yazdığını öğreniyoruz. Ama Batur hem okuru sürükleyemiyor, hem de Auster kadar derine inemiyor. Batur, ayrıca fotoğrafla metnin çiftleştirilmesi olgusuna değiniyor, gelgelelim dikkate değer hiçbir düşünce geliştiremiyor. Batur'un her metni gibi bölük pörçük kalıyor.

6.10 Romana Batur'un etik konularında danışmanı ve eşi Fatma Tülin devreye giriyor. Tülin Calle'ın kişilerin özel hayatlarına müdahalesini ahlâka aykırı bir davranış olarak görüyor. Batur her konuda olduğu gibi uçları açık bırakıyor.

6.11 Batur bir fantezisini anlatıyor: Calle polisin aradığı bir mütecavizin tacizine uğruyor ama Calle şikâyetçi olmadığı için mütecaviz serbest bırakılıyor.

6.12 Bu metinde merak duygusunun etik sorunları tartışılıyor.

6.13 Aynı konu devam ediyor.

6.14 İz bırakma, iz silme ile ilgili kısa görüşler...

6.15 Halen Paris'te olan yazarın güneye doğru yolculuğa çıkacağını ve bunun heyecanını taşıdığını öğreniyoruz.

Yedinci bölümün başlığı "Yola Yapışan Yazı". Ondokuz kısa metinden oluşuyor.

7.1 Batur, kendisini bir başkası gibi hissediyor.

7.2 Yazar, 23 Temmuz 1999 tarihinde aldığı iki defter dolunca onları bir dosya-çantaya koyuyor ve böylece defterlerin nerede olduğu konusundaki merakımızı da gidermiş oluyor. Bir aksilik: Batur çantayı kaybediyor.

7.3 Batur çantayı bulmuş. Aslında defterler kaybolsaydı, Batur içindekileri yeniden yazmak istemeyecekti. (Batur bir söyleşisinde yedekte 35 adet eserinin yazılmakta olduğundan söz etmişti. Bu nedenle yeniden yazma sorunu yok çünkü bu yazılanlar bir başka biçimde bu 35 kitabın içinde mutlaka bulunuyordur).[1]

7.4 E.B. kahve içiyor. Etrafına bakıyor ve kaldırımdan geçen aşırı şişman, hayli çirkin bir kadın dikkatini çekiyor.

7.5 Fatma Tülin'le birlikte yaşanılan 24 Temmuz 1999 günü: "Ara sokaklara sapmışlar, birbirinden çekici, sonsuz bir dinginlik ortamına serpilmiş bahçeli evlere bakıp susmuşlar. Ezici sıcağı hiçe sayan bir meşenin altında dakikalarca durmuşlar".

7.6 Stevenson'dan söz edilen kısa bir metin.

7.7 Nabokov, Stevenson ve Enis Batur: Ortak yönleri Barbizon'a gitmeleri.

7.8 Yine salyangozdan ve bıraktığı izden söz ediliyor.

7.9 Bu kez de Bloch ve Benjamin'in adları geçiyor, sekiz satırlık metinde. Konu yine iz.

7.10 Konu yine salyangoz ve yazma hızı. Bu kez Yourcenar, Dostoyevski, Stendhal ve Batur bir arada: Ortak yönleri hızlı yazmaları ve iz bırakmaları.

7.11 Güneş tutulmasının seyredilmesi ile ilgili gereksiz bir metin.

7.12 Konu yine güneş tutulması.

7.13 E.B.'nin 1971 Ekim ayında İstanbul'dan Barbizon'a geldiğini öğreniyoruz.

7.14 Konu yine iz. Bu kez de Matisse'in iz bıraktığını öğreniyoruz.

7.15 Bu kısa metinde şu sorunun yanıtı aranıyor ama herhangi bir yanıt verilmiyor: Lorca'nın şiirlerini derinlemesine anlayabilmek için Endülüs'ü görmek gerekir mi?

7.16 Heidegger'in Yunanistan'a yaptığı geziye değiniliyor.

7.17 Bach ve *füğleri.* Batur herhâlde kısırdöngüden söz ediyor ama yazılanlardan bir anlam çıkarmak olanaksız.

7.18 Bu metinde Batur'un her şeyi biriktiren bir koleksiyoncu olduğunu öğreniyoruz. Bu kadar her şey olmak isteyen birine rastlamak çok zor.

7.19 Macar romancı Esterhazy "Yolculuk eşittir Yalan". Batur yalanın bir yolculuk olduğunu düşünüyor.

---

[1] Hürriyet Pazar, 18/11/2001 İhsan Yılmaz'ın Enis Batur'la yaptığı söyleşi

Batur ansiklopedide bulunan her addan, her eserden bir metin çıkarıyor. Bu şekilde yazmaya devam ederse şimdi yüz olan kitap sayısı kolaylıkla otuz yıl içinde beşyüze çıkar.

Sekizinci bölümün başlığı "Beni Takip Ediniz". On altı metinden oluşuyor.

8.1 E.B.'nin otellerde boş yer arayışları.

8.2 Batur birkaç hafta geriye gidiyor. Marsilya'da bir akşam yemeğinden zehirleniyor ve kâbus dolu bir gece geçiriyor.

8.3 Yine Paris'teki otel odası. Yazar Camus'nün ve Roger Nimier'nin ölümlerine neden olan otomobil kazalarını anımsıyor.

8.4 Bach'ın *Füg Sanatı* üzerine birtakım bilgiler veriliyor.

8.5 Marsilya'da Akdeniz ülkeleri dilcileri ile yenilen bir akşam yemeği.

8.6 Marsilya üzerine kısa kısa notlar ve izlenimler.

8.7 Marsilya devam ediyor.

8.8 Bu metin yazımın başında ayrıntılı olarak incelenmişti.

8.9 Batur'un yeni bir kitap yazma projesi olduğunu öğreniyoruz (yukarıda sözü edilen 35 kitaptan biri herhalde): Geçen yüzyılda Konstantiniyye'den İzmir'e, oradan bir ticaret gemisiyle Marsilya'ya kaçan Mecit Bey'in hikâyesi.

8.10 Editör Elif Gökteke'nin bu bölümde yeniden sabrı taşıyor. Bin Bir Gece Masalları anlatıcısı Batur bıkmadan usanmadan yazmaya devam ediyor.

8.11 Bu metinde Le Corbusier'nin toplu konutu "La Cité Radieuse" betimleniyor. Ne alâka demeyin. E.B. özgürce yazmaya devam ediyor.

8.12 Yollara düşmek, doğaya yolculuk yapmak. Batur yolculuk sözcüğünü kullanmaktan bıkmıyor. Edebiyatımızda böyle saçma bir olay nasıl meydana geldi? Herkes paranın egemenliğine boyun eğdi ve sustu.

8.13 Yolculuk felsefesi devam ediyor.

8.14 Batur ve eşi Marsilya çevresini dolaşırken yığınların hegemonyası altına giren turizmin felsefesi yapılıyor.

8.15 Yolculuk üzerine görüşler devam ediyor. Batur bir makalede rastladığı Stendhal'in bir mistik deneyimini kitabına alıntılıyor. Makale Stendhal üzerine yazılan bir kitapta Stendhal'den yapılan bir alıntıyı alıntılıyor ve Batur da bu alıntılanan alıntıyı alıntılıyor. Çünkü Batur'un kendi ifadesiyle kaynağın kendisine şu an ulaşacak durumda değil. Bu kadar keyfiliğe pes diyorum ama edebiyat dünyamız için her şey mümkün.

8.16 Batur bu kez kendi ifadesiyle orasından burasından okuduğu sözlük benzeri bir kitaptan söz ediyor. *İmgesel Yerler Sözlüğü.* Yazarların hayal güçleriyle yarattıkları yerlerin sözlüğü. Sanki *Acı Bilgi*, tıpkı dergiler gibi kitap tanıtımı yapıyor.

Dokuzuncu bölümün başlığı "Yumurta". On metinden oluşuyor.

9.1 Cézanne'dan ve Cézanne'ın sanatından söz ediliyor.

9.2 E.B. ile eşinin turistik gezisi sürüyor.

9.3 Marquis de Sade için yapılacak bir kollokyumdan bahsediliyor. Bu toplantıya E.B. ile birlikte katılacak olan Uğur Oksel'in biyografisi ayrıntılı olarak veriliyor. Bu kitapta neden başka biyografiler yok, diye soruyorum ve aynı Batur gibi bu sorunun bir yanıtının olmadığını fark ediyorum.

9.4 Kollokyumun yapılacağı şatoya geliş ve E.B. ile eşinin buraya yerleşirken karşılaştıkları sorunlar anlatılıyor.

9.5 Ressam Klee'den kısaca söz ediliyor. Daha sonra Batur şatonun bahçesinde dolaşırken yumurtlayan bir tavuğu seyrediyor. Bu olay bu bölümün adını bahşediyor.

9.6 Kollokyumda Uğur Oksel bir bildiri sunuyor ve bildiri hakkındaki tartışmalara kısaca değiniliyor.

9.7 Otel olarak kullanılan şato hakkında kısa bilgiler.

9.8 Batur'un özel yolculuğunda özel bir uğrak yeri: Petrarca'nın tırmandığı Ventoux tepesi. Ansiklopedik bilgiyle boğuluyoruz.

9.9 Batur, 1970'lerde Sade'la ilgili okuduğu kitaplardan söz ediyor.

9.10 Batur'la eşi sonunda Marquis de Sade'ın şatosuna ulaşıyorlar.

Onuncu bölümün başlığı "Marquis de Sade'ın Şatosu" ve sayfa diplerine yerleştirilmiş tek bir metinden oluşuyor. Bir harabenin kısa betimlemesinden öteye geçmiyor metin.

Onbirinci bölümün başlığı "İki-Üç Boş Kâğıt". Altı metinden oluşuyor.

11.1 Batur bu kitabı 3-22 Ağustos 1999 tarihleri arasında Odéon kavşağına bakan otel odasında yetmiş saatte yazdığını belirtiyor.

11.2 Batur ağustos ayında tenhalaşan Paris'teki sokak şarkıcılarını kısa kısa değinmelerle anlatıyor. Kitap bitiyor ama Batur orada burada oyalanmayı sürdürüyor. Kitabın iz bırakmaması için elinden geleni yapıyor.

11.3 Batur yine koleksiyonculuğundan söz ediyor. Bu kez merkezde taş koleksiyonculuğu.

11.4 Yazar nihayet *Fugue Sanatı* ile *Acı Bilgi* arasında bağlantıdan söz ediyor ama okurların şu tümceyi anlaması olanaksız: "Bach'ın re minör on dört contrapunctus'tan oluşan fugue dizisine, aynı başlık altında topladığım iki grup şiiri de akılda tutarak, tek tonlu, aynalı içsesli bir yapıyla karşılık aradım *Acı Bilgi*'de." Bana bu tümceyi açıklayabilecek bir kişi var mı? Saçmalıkların bu noktaya gelmiş olması edebiyatın kendini yok etmesi, intihar etmesi anlamına gelmektedir. "Tek tonlu, aynalı içsesli bir yapı" ne demektir? Kitap yayınlayan insanların toplumsal sorumlulukları vardır. Bu ülkede gençlerimize bu kitapları mı okutacağız ve onları böylece aptallaştıracak mıyız?

11.5 Batur'un hayat felsefesiyle ilgili görüşleri...

11.6 Baudelaire, Mallarmé ve Bach hakkında görüşler. Özellikle Baudelaire'in "Yolculuk" şiiriyle *Acı Bilgi* arasında paralellik kuruluyor.

Batur hâlâ kitabını bitiremiyor ve gereksiz bölümlerine gereksiz bir bölüm daha ekliyor. On ikinci bölümün başlığı "Taşlar ve Kitaplar" ve oniki kısa metinden oluşuyor.

12.1 Bach'ın kuş seslerine benzeyen müziği karşısında Batur şu soruyu soruyor: Bach yoksa kuş muydu?

12.2 Kısacık metinde Derrida, Heidegger, Balzac, de Quincey, Calvino adlarını yan yana görünce Batur'a şifalar dilemekten öte çarem kalmadı. "Gözüm ve elim yollara düşmüşlerdi".

12.3 Gene yolculuk. Gene yolcu-yazı...

12.4 Batur kitaplarla ve kitabevleriyle olan yoğun birlikteliğini anlatıyor. "Rastlayacağım her metnin başlatabileceği yangın için, tutuşmaya yatkın beynim hazırdır." Ama işte bu ruh hali yani her zaman yazabilmek ve gündemde olabilmek için diğer metinlerden yararlanma etkinliği çok bilgiyle anlamsız kitaplar yazılmasına yol açıyor.

12.5 Yazarların ve eserlerin tüketim mantığı içine sokulması ve Batur'un gezilerinin bununla ilgisi olmadığı belirtiliyor. Batur gezilerini sahaf dükkânlarındaki karşılaşmalarla kıyaslıyor. Bu kıyaslamayı da anlamadım ama neyse.

12.6 Batur, büyük dağıtım-tüketim ağı dışında kalan kitapların özel durumlarını anlatıyor. Kitabın içine bu konu neden girdi? Bu soruya da yanıt verecek birini bulunabileceğini zannetmiyorum.

12.7 Batur bu seferki yolculuğunda yeni yerler ve eldeğmemiş metinler keşfettiğinden söz ediyor.

12.8 Yazar bu kez de Honoré de Balzac'ın 1832'de yayımladığı *Paris'ten Cava'ya Yolculuk* adlı kitabından söz ediyor.

12.9 Batur bu kitaba koyduğu fotoğrafların işlevinden bahsediyor.

12.10 Batur yine koleksiyonculuğundan söz açıyor.

12.11 Batur'un yazma hastalığı ve bunun uzantıları.

12.12 Gene yolculuk, yolcular...

Böylece bu saçma kitabı bitirdim. Her bölümün özetini vermekteki amacım yazın dünyamıza verilen zararı açıklığıyla gözler önüne sermekti. Enis Batur'la yalan, ikiyüzlü, çıkar üzerine kurgulanmış bir yayın dünyası içinde baş etmenin zorluklarını en iyi bilenlerdenim. Batur çok kitap okuyor, çok geziyor, çok biliyor ve klasik anlamda çok kültürlü olabilir. Ama Batur hiçbir zaman iyi bir kitap yazamamıştır. *Acı Bilgi*'de gördüğümüz gibi bütün bilgiler hiçbir bağlantı, bütünlük, tutarlılık kaygısı duyulmadan rasgele sayfalara yerleştirilmiştir. Kitabın her sayfası ayrı telden çalmak-

tadır. Yazar, o anda eline hangi kitap geçmişse ondan söz ediyor. Yabancı yazarların ve yazdıkları eserlerin adlarından bıkılıyor. Kitabı ansiklopedik yarım bilgilerle dolup taşıyor. Batur'un kitabı, içine rasgele, buruşuk bir şekilde atılmış giysilerle doldurulup zorla kapatılan bir bavula benziyor. Hiçbir estetik kaygı beslenmiyor. Yazındaki türler tarih boyunca insanlığın anlatım için geliştirdiği dış çerçevelerdir. Bu çerçeveler kırılmak isteniyorsa yeni, tutarlı ve estetik açıdan düzeyli çerçeveleri bunların yerine koymak gereklidir. Yoksa ipe sapa gelmez kitaplar arasında hiçbir düşünce biçiminin yeşermediği bir barbarlık yazınının içine düşeriz. Enis Batur keyfim nasıl isterse öyle yazarım, diyor. Olabilir ama yazdıklarına karşı yazılacak eleştirilere hazırlıklı olmalıdır. Bu eleştiriler onun yazdığı şeylerin değerinin ne olduğunu araştıracaktır. Kitaplarının değerlendirilmesinin tekelini kendi kurduğu mekanizmalara bırakmayacağımızı bilmesini istiyorum.

Enis Batur'un yazarlığının önünde bir duvar vardır. Bu duvar onun ego'sudur. Egosu çevresini göremeyecek, diğer insanları değerlendiremeyecek kadar çok şişmiştir. Kendisiyle bu kadar meşgul olan bir insanın yaratıcı olması düşünülemez. Bütün yazdıklarında kendini ve kendinin üstünlüğünü görmesi gerekmektedir. Böyle insanlar lider, komutan olabilirler ama hiçbir zaman yaratıcı, yazar olamazlar. Yazarlığın olmazsa olmaz koşulu egoyu parçalamak ve ruhun derinliğine inmektir. Enis Batur eleştirildiğinde çılgına dönmektedir. Bu nedenle çevresi yazdıklarının hiçbir edebî, düşünsel değeri olmadığını söylemekten çekinmektedir. Ülkemizde bazı yazarlar birbirleriyle sahte ilişkiler kurmakta, gerçekte değersiz buldukları kitapları çıkar ilişkileri nedeniyle övmektedirler.

Ben *Acı Bilgi* kadar kötü bir kitap okumadım. Bunun nedeni kötü kitapları bitirmediğimdendir. Bu kötü kitabı bitirmeyi bir görev edindim. Gençlerimiz için hayatî önemi olduğuna inandığım için bu eleştiriyi yazdım. Hiç olmazsa gençlerimiz kötü bir eserin kötü olduğunu hiç kimsenin dile getirmeyebileceği gerçeğini bu yazı aracılığıyla öğrenmiş olacaklar.

Enis Batur için söyleyeceğim son söz, gücün kullanımının yazarlığı öldürdüğü gerçeğini unutmamasıdır.

'Doğu ve Batı'nın Dayanılmaz Hafifliği: Ahmet Altan'ın *Kılıç Yarası Gibi* ve *İsyan Günlerinde Aşk* Romanlarının Anlam Dünyası

Zeliha Etöz* **& Nuran Erol Işık** **

Giriş

Hayatı tasavvur edişimize örnek modeller sunan edebî metinler, hayatın farklı araçlarla ve biçimlerle tasavvur edilişinin yer aldığı kültürel evrenin önemli bir parçasını oluşturur. Masal, destan, öykü, şiir gibi diğer edebî anlatı biçimlerinden pek çok açıdan farklılaşan roman, farklı dilsel ve biçemsel araçlarla dünyaya, hayata dair tahayyülleri bir araya getiren, ancak bu bir araya getirişle hâlihazırdakileri de biçimlendirici etkiye sahip bir türdür. Dünyayı dil aracılığıyla kuruşumuzun özgül biçimlerinden biri olarak romanın kendisi, kendine has ve uzanımı diğer anlatı türlerinden

* Zeliha Etöz, Ankara Üniversitesi. Siyasal Bilgiler Fakültesi Kamu Yönetimi Bölümü.
** Nuran Erol Işık, Başkent Üniversitesi. İİBF, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü.

daha geniş olan araçlarla olayları, anlamları, duygu durumlarını ören bir dilsel kurgudur. Dinamik bir dilsel kurgu.

Etki ve gücünü, kurguyu oluşturan ve işleten estetik araçlarla onu bir ürün olarak çevreleyen toplumsal güçlerin bağlantılığından alan roman, bizzat bu olayların, anlamların, duygu durumlarının kurgulanışının analizinde önemli imkânlar sunar. Kurgusal bir ürün olarak roman değişik tür ve yaklaşımdaki analizlere konu olabilir. Roman, özellikle anlatı ve olay örgüsü, konu, biçem, motif ve karakterlerin kuruluşu ile sınırlandırılan incelemelere konu olduğu gibi, dilbilimsel ya da kültür endüstrisinin dinamikleri çerçevesinde ekonomi-politik bir inceleme nesnesi olarak da ele alınabilmektedir. Bu türden incelemeler roman ve romanın dünyasına dair göz ardı edilemeyecek noktalara işaret etseler de metin ve onu çevreleyen sosyal dünya arasındaki bağlantıları çoğu kere analize dahil etmezler. Oysa roman üzerine eleştirel sosyolojik bir inceleme tam da bu bağlantılılığı temel alarak romana konu olanın kurgulanış biçimini sorgular. Çünkü, kurgulananın kendisi kurgulanış tarzıyla ideolojik işleyişin bir parçası haline gelmiştir. Nitekim, Nietzsche'nin deyişiyle metinlerin kendileri demokratik mübadelenin araçları değil, iktidar olgularıdır. İşte bu nedenle "her edebî metin bir şekilde kendi vesilesinin içinden doğduğu yakın ampirik gerçekliklerin yükünü" taşır.[1]

Dil ve sosyal dünyanın iç içe geçmişliğinin çeşitli ayraçları olsa da sosyolojik bir analizde, bir romandaki şahıs kadrosunun, karakterlerin ele alınmasından çok genel olarak romana konu olan sosyal ve tarihsel ân'ın kurgulanışı önem kazanır. Özellikle popüler kullanımda 'tarihsel roman' olarak adlandırılan türlerde tarihsel malzemeyi işleme tarzının yanı sıra *dün*'e ve *bugün*'e bakarken yapılan tercihler, diğer deyişle geçmiş üzerinden bugüne yapılan göndermeler ya da temsiller ayırt edilmek durumundadır. Modern ile modern olmayanın temsil edilme biçimleri ve dolayısıyla Doğu ve Batı'nın birbirine bakış tarzları hakkında bazı romanlar iyi birer 'veri'dir. Yayınlanmasının ardından salt birer edebî metin olarak değil, konu edindiği tarihsel dönemi ele alış ve kurgulayış biçimiyle kamuoyunda farklı düzeydeki tartışmalara konu olan *Kılıç Yarası Gibi* (1998) ve *İsyan Günlerinde Aşk* (2001)[2] adlı romanlar, yukarıda dile getirilenlere iyi birer örnek oluşturmaktadır. Bu romanlar, yazarı Ahmet Altan'ın niyetlerinden bağımsız olarak konularını oluşturan tarihsel dönem ve bu dönemdeki olayların kurgulanışı, içinde yaşadığımız ân'ın değerlendirilme

[1] Edward Said, *Kış Ruhu*, T. Birkan (çev.), İstanbul, Metis, 2000, s.124.
[2] Metnin geri kalanında adı geçen romanlar KYG ve İGA biçiminde anılacaktır.

tarzları açısından dikkate değer bir potansiyele sahiptir. Bu yazı çerçevesinde, dil ve iktidar, roman ile tarihsel olan, farklı modernlikler arasındaki ilişkiler, bunlara bakma ve bunları anlamlandırış biçimlerimiz söz konusu romanlar üzerinden analiz edilmeye çalışılacaktır. Yazının temel analiz araçlarını, Oryantalizm eleştirisi ile ilgili çalışmalarda (Postkolonyal Çalışmalar) kullanılan dilsel araçlar oluşturmaktadır. Bu bağlamda, anlatı, roman ve sosyal gerçeklik ilişkisi ele alındıktan sonra, oryantalist ve kolonyalist söylemde modernlik irdelenecek ve A. Altan'ın romanlarının analizinde kullandığımız araçlar ortaya konulacaktır. Bu değerlendirmelerden hareketle de son olarak adı geçen iki romanın bir yeniden okunması yapılarak bu okuma aracılığıyla modernliğe bakış tarz(lar)ımız, dilsel olan ile siyasal olan arasındaki bağlantılılığa dair çıkarımlara yer verilecektir.

Anlatı, Roman ve Sosyal Gerçeklik

Anlatı. dünyaya dair ve dünyayı temellük edişin değişik türdeki dile getirilişlerinin ortak ve genel adı olarak ifade edilebilir. Genel bir nitelendirme olması nedeniyle ister istemez kapsamına giren türlerin farklı ve özgül yanlarını gözlerden saklar. Gerçi, bütün anlatı türleri, Foucault'nun metinlere ilişkin değerlendirmelerini hatırlayacak olursak, söylemsel işleyiş düzenleri olmak anlamında ortaklaşadırlar. Ancak, her bir anlatı türü kendine özgü dilsel araçlarla bu işleyiş düzenini, ürettikleri ve eklemlendikleri farklı hakikat düzlemleri anlamında, farklı düzeylerde ve biçimlerde sürdürür. Örneğin, bir 'bilimsel' metnin ürettiği ve sürdürdüğü hakikat ile bir şiir ya da romanın yarattığı ve/veya eklemlendiği hakikat, birbirinden tam da kullandıkları biçemsel ve dilsel araçlar nedeniyle farklılaşır. Bilimsel bir metin, deney kaynaklı verileri, sayıları, alıntıları ile bizzat 'nesnel', kendini dayatan gerçekliğin yansıması olarak doğrudan hakikati dile getirdiği iddiasını aşikâr veya zımnî olarak ileri sürerken, şiir, roman gibi anlatılar, kurgusal olmaları dolayısıyla gerçek değil gerçeğe dair metinler gibi görülürler.

Bir anlatı türü olarak roman, diğer türleri kendine malzeme kılarak diğer türlerde olmayan dinamik ve her zaman gelişmeye açık birçok özelliği bünyesinde barındırır. Romanın dinamik karakteri modernliğin bir ürünü olarak bizzat bu durumun kendisine ait özelliklerden beslenir: Başlangıcı ve sonu olmayan doğrusal zaman fikrinden beslenen şimdinin tekinsizliğine karşı hep şimdide olma, olanın başka türlü de olabileceği ihtimali, olumsallık, bütünsellikten uzak tamamlanmamış birey kavrayışı, kendi

üzerine düşünmenin ve bundan türeyen her türden 'bilgi'nin eylemselliğin temel motifi oluşu anlamında düşünümsellik gibi özellikler, hem romanı mümkün kılan hem de onun tarafından yeniden üretilen modernliğin kurucu unsurlarıdır. Modernliğin genişletip yaygınlaştırdığı sosyal yapıdaki farklılıklar ve bu farklılıklardan beslenen çok katmanlılık roman için vazgeçilmez bir önkoşuldur. Kendisini aşikâr bir biçimde dilde gösteren bu çok katmanlılık, Bakhtin'in deyişiyle dilsel çok katmanlılık içinde kendisi de bir dilsel katman olan romanda, sınırları belirlenmiş bir imgeye "diyalojikleştirilmiş alt anlamlarla dolu bir imgeye" dönüştürülür. Bir bütünün parçası olmaktan 'kurtulan' ve bu kurtuluşun kaçınılmaz sonucu olarak aidiyetlerin çözülerek çoğullaşmasının beslediği bireyin tamamlanmamışlığı ve inşasının bitimsizliği, romanın bütünsellikten uzak 'kahramanlar' kurgusunu mümkün kılar. "[B]içem bakımından çok biçimli, söz ve ses bakımından da çok çeşitlilik sergileyen bir fenomen" olarak romanın modernliğin mümkün kıldığı bir diğer özelliği 'zamandaşlığı'dır. "Roman en başından itibaren, nüvesinde zamanın yeni bir kavramsallaştırılma tarzını barındıran bir tür olarak gelişmişti...Roman, epik mesafenin çözülmekte olduğu noktada, hem dünyanın hem de insanın komik derecede bir samimiyete bürünmekte olduğu noktada, sanatsal temsil nesnesinin kati olmayan ve akışkan bir zamandaş gerçeklik seviyesine çekildiği noktada şekillenmiştir".[3]

Romanı niteleyen ve özellikle diğer edebi türlerden ayıran bu çok katmanlılık, bütünsellikten uzak karakter kurgusu ve zamandaşlık romanın söylemselliğinin işleyişinde çok önemli bir etki yaratır. Roman hep açık uçlu şimdiki zamanla temas halindedir ve buradan hareketle de gelecekle temas noktasındadır. Romanın şimdiki zamanla temas halinde oluşu geçmişi kendisine konu etmeyeceği anlamına gelmez. Geçmiş romanda bir temsil işlevi görür. Bu geçmişin ne kadar uzak bir geçmiş olduğu önemli değildir. Şimdinin tekinsizliği ve yöneldiği geleceğin belirsizliği, şimdinin parçalanmışlığının bütünleştirilmesini sağlamak üzere romanda bir temsil işlevi gören geçmişi şimdi olana kenetleyen bağlara, geçmişin 'şimdi'deki üzerinden temellük edilişinin –geçmişi hem parçalayan hem de yeniden kuran– tarzlarına hayat verir. Bu belirsizlikte her durum, her olay sabitlikten yoksundur. Sabit bir bağlantıdan yoksunluk dikkate değer bir açılım yaratır. Diğer deyişle anlamlandırmanın ve önemli hâle getirmenin imkânları artar. Bu durum edebî imgenin kurulmasında köklü bir değişikliğe yol açar. Her şeyden önce, edebî imge sahici bir varoluşa kavuşur.

[3] Mikhail Bahtin, *Karnavaldan Romana*, C. Soydemir (çev.), Ayrıntı, İstanbul, 2001, s. 206.

Böylelikle geçmiş, şimdinin ilgi ve yönelimleri doğrultusunda sanatsal temelde ideolojik düşünme ve değerlendirmeye açık hale getirilir. Romanda popüler konuşma –gündelik yaşamdan alınmış metaforların, sembollerin kullanılması türünden biçemsel araçlarla– nasıl dünyayı aşina hale getiriyorsa, aynı şekilde konu geçmiş olunca yakınlaştırma etkisi yaratmanın aracı kılınarak onu da bizim için âşina hale getirir.[4] Romanın geçmişi konu ediş biçiminin araçları, doğrudan doğruya modernliğin geçmişle kurduğu ilişkiyle bağlantılıdır.

> Modernlik kendi güvenini bir köken olarak şimdiki an'ın gücünden elde eder; ama, kendisini geçmişten koparmakla aynı zamanda kendisini şimdi'den de kopardığını keşfeder ... Modernizm kendi stratejilerinin bilincine vardıkça, kendisini, yalnızca tarihi tehlikeye atmakla kalmayan fakat aynı zamanda geçmişin uzak kıyılarına kadar yayılan oluşturucu gücün bir parçası kılar... Modernlik bir oluşma ilkesi olur ve ardından bizatihi tarihsel olan oluşturucu bir güce dönüşür. Hayat adına tarihin üstesinden gelmek ya da modernlik adına geçmişi unutmak mümkün değildir; çünkü her ikisi de onlara ortak bir kader biçen geçici bir zincirle birbirlerine bağlıdır... yalnızca tarih aracılığıyla tarih fethedilir.[5]

Roman-modernlik ilişkisinden hareketle romanın dile getirilmesi gereken en önemli karakteristiği sosyal gerçeklikle kurduğu ilişkidir. Her şeyden önce bir edebî metin olarak roman, birey ile sosyal bağlam ve dil oyunu arasında işleyen karmaşık ve çok yönlü eklemlenmeyi gösterir. Ancak, bu eklemlenme süreci hakkında hatırda tutulması gereken bir nokta vardır: "...edebi metinler basitçe egemen ideolojileri yansıtmaz; aynı zamanda bu ideolojilerin aleyhine işler ya da bu ideolojilerle uzlaştırılamayacak öğeler içerir. Böyle bir karmaşıklığın, ille yazarın amaçlarına bağlı bir sorun olması gerekmez."[6] Diğer deyişle romanlar, içerik olarak sanatsal bir nitelik taşımayan diğer ideolojik oluşumları yansıtırlar. Fakat, bu yansıtma sırasında ideolojik dolayıma giren yeni göstergeler yaratılır; ve bu göstergelerin kendisi dış gerçekliğin, romanı çevreleyen sosyal gerçekliğin işler bir parçası haline gelir[7].

---

[4] Baktin, *a.g.e.*, s. 195, 185.
[5] Paul de Man, "Edebi Tarih ve Edebi Modernlik", *Modernizmin Serüveni: Bir 'Temel Metinler' Seçkisi, 1840-1990*, Enis Batur (ed.), YKY, İstanbul, 1997, s. 384-401.
[6] Anna Loomba, *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*, M. Küçük (çev.), Ayrıntı, İstanbul, 1998, s. 65.
[7] V. N. Voloşinov, *Marksizim ve Dil Felsefesi*, M. Küçük (çev.), Ayrıntı, İstanbul, 2001, s. 276.

Roman için, "[p]olitik ve tarihsel olaylardan çok politika ve tarihin kendisi karakterlerin çeşitli tepkileri için belirli bir bağlam sunar. Yazar okuru çeşitli karakterleri hissetmeye zorlayarak çevrelerindeki gerçek politika ve sorunlar dünyası ile bir bağ kurmalarını umar".[8] Romanın kendisini çevreleyen sosyal gerçeklikle kurduğu temsil ilişkisi farklılıklar taşır. Dünyanın roman aracılığıyla ete kemiğe büründürülmesi, pek çok olasılık arasından tercih edilen temsil edici normlar sunmayı sağlar. Bu sayede roman, bazı değerleri, inançları, fikirleri içererek ve hattâ bunlara kucak açarak dile getirmeye, onaylamaya, normalleştirmeye ve doğallaştırmaya hizmet eder.[9]

Roman ve oryantalist söylem

Roman ile dünya, sosyal gerçeklik arasındaki ilişki bir temsil ilişkisidir. Roman ile hayat arasındaki temsil bağı, dış gerçekliğin birebir yansıması olarak ortaya çıkmaz. Gösteren ve gösterilen arasındaki yansıtmaya dayalı özdeşlik ilişkisinin modernlikle birlikte parçalanarak sorunlu hale gelişi, söylemi etkin hale getirir. Diğer deyişle söylem, bu özdeşlik ilişkisinin parçalandığı noktada ve bu parçalanışın yarattığı muğlaklıkta önem kazanır. Böylelikle neyin söylenme imkânına kavuşup neyin kavuşmadığı, ifade edilenin neyi aşikâr kılıp neyi gizlediği sözün işleyiş düzeninde yer almaya başlar.

Söylemselliğin hayatiyet kazanması bizzat dilsel olmayan pratiklerin söz üzerinde kurduğu ya da kurmaya çalıştığı hâkimiyet ile ilgilidir. Bu hâkimiyet ilişkisi farklı anlatı türlerinde farklı şekillerde tezahür eder. Bu farklılık dilsel olmayan pratiklerin çok boyutluluğundan da kaynaklanır. Bu nedenle bir anlatının –bu anlatı ister oryantalizm isterse de oryantalizmi bir anlatı türü olarak eklemleyen bir roman olsun– eleştirel bir analize konu edilmesi söylemselliğin bu işleyişini dikkate almak zorundadır. Ancak bu yolla anlatı ile sosyal gerçeklik arasındaki bağlantılılık, bundan kaçınılmaz olarak türeyen ve anlatının içerdiği gerçekliğe yöneltilen ideolojik yanıtların, itirazların, onaylamaların, sabitlemelerin ya da yerinden etmelerin çerçevesi derinlemesine kavranabilir. Diğer deyişle söylemselliğin analize temel oluşturması, anlatı ile iktidar, anlatı ile bağlam, anlatı ile diğer anlatılar, anlatı ile tarih arasındaki ilişkilerin deşifre edilmesini, bu ilişkilerin hiç de düz, masumane bir tarzda kurulmadığının dikkatlere

[8] Bharati Mukherjee, "Holders of the Word: An Interview with Bharati Mukherjee", *Jouvert*, c.1, n.1.
[9] E. Said, *a.g.e.*, s. 187.

gelmesini sağlar: "[G]özle görülür olan ile gizli olan arasındaki, başat olan ile marjinalleştirilmiş olan arasındaki, fikirler ile kurumlar arasındaki bağlantıların izini sürmeyi olanaklı kılar, iktidarın nasıl da gündelik hayatlarımızı düzenleyen dil, edebiyat, kültür ve kurumlar aracılığıyla işlediğini görmemize izin verir."[10]

Anlatının söylemselliği, kimin konuştuğu, neyin, niye ve kime konuşulduğu sorulduğu anda aşikâr kılınabilir. Çünkü, bu sorular anlatıda dile getirilenlerin, sözcüklerin bir seçimin, stratejik bir tercihin ürünleri olduğunu gözler önüne serer. Anlatıya konu olanlar, bunların kurgulanış biçimi, kullanılan imgeler, olaylar, durumlar, karakterler ve duygu durumlarının her biri içinde ve birbirleri arasında kurulan karşıtlıklar, sadece bir adlandırma ve betimleme meselesi değildir; bir yerden bir yere konuşulduğunun göstergeleridir. Bu haliyle anlatılar, sosyal, kültürel denetim ve tahakküm stratejilerinin icra edildiği yerlerden biridir.[11]

Modernliğin mümkün kıldığı koşullardan türeyen ve bu koşulların kendisine bir yanıt oluşturan roman, bu yanıtı –destan, masal, şiir, gazete haberi gibi– pek çok anlatıyı kendi bünyesine katarak ve bunları özel bir tarzda eklemleyerek oluşturur. Romana değişmeye açık ve dinamik karakterini veren özelliklerinden biri de budur. Romanın kendine özgü biçemsel araçlarla özgül bir tarzda eklemleyerek bünyesine kattığı anlatılardan belki de en önemlisi –bizzat modernliğin kendisini meşrulaştırma görevini en iyi biçimde yerine getirdiği için– oryantalizmdir. Bir disiplin ve uzmanlık alanı olarak oryantalizmin kendisi birbiriyle örtüşen çeşitli veçheler içerir. Bunlardan birincisi, Avrupa ile Asya arasındaki değişen, uzun bir döneme yayılan tarihsel ve kültürel ilişkiye; ikincisi, Batı'da 19. yy. başlarından itibaren Doğu hakkında uzmanlaşılmasını sağlayan bilimsel disipline; üçüncüsü ise, Doğu coğrafyası hakkında ideolojik varsayımlar, imgeler ve fantezilere işaret eder[12]. Bu çok yönlülüğü ile oryantalizm, Batı'nın Doğu hakkındaki temsillerinin sosyal, kültürel ve tarihsel koşullarda şekillenme biçimiyle ilgili bir ideolojidir. 'Bilimsel' olan ya da olmayan metinler aracılığıyla oryantalist bakışın Avrupalı olmayan dünyaya ilişkin ürettiği 'bilgi', bu dünya üzerinde uygulanan iktidarın sürdürülmesine hizmet eder. Üretilen bu bilgi ile bilgideki ideolojik yan ve nesnel yan arasındaki sınır muğlaklaşır. Bu muğlaklık, bir kültürel tahakküm olarak oryantalizmi Doğu'nun kendisine bakışı da dâhil olmak üzere

[10] A. Loomba, *a. g. e.*, s. 65
[11] E. Said, *a. g. e.*, s. 231.
[12] E. Said, *a. g. e.*, s. 69-70.

hemen hemen tüm bakışlara dayatır. Diğer deyişle söz konusu muğlaklık, Doğu'nun kendisine oryantalist kategorilerle bakışının zeminini hazırlar. Doğu'nun kendisine bakmasının tek mümkün biçimi haline getirilen Batı kaynaklı imgeler, kategoriler, sınıflandırmalar Doğu'nun kendisi hakkında düşünmesini sınırlandıran ve daraltan bir işlev görür. Batıcılık, oryantalizmle etkileşim halinde ve bu etkileşim sonucunda ortaya çıkan koşullarda hayat bulur. 'Muasır medeniyet seviyesi'nin timsali olarak Batı'yı hedef alan Batılılaşma ve modernleşme paradigması tam da Doğu'nun kendisine yönelik oryantalist ve dolayısıyla kısıtlayıcı bakışının bir ürünüdür.

Modernliğin kendi üzerine düşünmesi ve böylelikle kendini inşa edişi, sürekli modern olmayan bir tahayyüle zımnî ya da aşikâr göndermelerde bulunur. Akıl, bilgi, güç, birey; akıl dışı, cehalet, tâbi olmayı getiren zayıflık, cemaat içinde kaybolmuş olmak ile bağlantılandırılarak modernliğin kurucu unsurları olur. İşte oryantalizm sözün gerçek anlamında modernliğin kendi üzerine düşünme biçimlerinin belki de en etkin, en yaygın olanıdır. Yaygın ve kapsamlı oluşu bizzat modernliğin ve onun 'sahipleri' nin tahakkümcü stratejilerinin meşrulaştırılmasını en iyi ve etkili tarzda yerine getirmesindendir. "[J]eopolitik bilincin' estetik, akademik, iktisadi, sosyolojik, tarihi ve filolojik metinler arasında dağılımı"[13] anlamında oryantalizm, tahayyülü ve vicdanları ele geçirmektedir çünkü.

Bir anlatı olarak oryantalizmin Doğu'ya dair önermeleri, Batı'nın kendi dışındaki coğrafyayı tanıma anlamında basit bir adlandırma ve betimlemenin ürünleri değildir. Oryantalist söylemin Batı'mn karşıtlığı üzerinden Doğu'ya dair kurduğu imgeler, fikirler, kavramlar, karmaşık bir temsil üretme işleminin sonucudur. Oryantalizmde Doğu'ya dair dile gelen ayrımlar, kategoriler, kurulan önermeler, üretilen karşıtlıklar Batı'ya ve Batı için konuşur. Bunlar Doğu'yu kuşatır, kendine mâl ederek dışlar. Söze dökülenler Batı'nın Doğu'nun dışında olduğunu göstermeye hizmet ederler. Oryantalizm anlatısında sergilenenler Batılı 'ben yapımı'mn, kendi gücüne duyulan güvenin ve bundan hareketle eyleme dökülenin meşrulaştırılmasının araçlarıdır; "mecazlarla, kavramsal kategorilerle ve akıl yürütme biçimleriyle temsilin araçları".[14] Gözetim, sınıflandırma, kendine mâl etme, estetize etme, aşağılama, hiçleştirme, onama, idealize etme, hayalî kılma, doğallaştırma ve erotikleştirme kategorileri, oryantalizm an-

[13] E. Said, *Oryantalizm*, S. Ayaz (çev.), İstanbul, 1991, s.30.
[14] David Spurr, *The Rhetoric of Empire*, Duke Univ. Yay., Londra, 1993, s.3.

latısında Doğu'yu ele alışın tarzlarıdır.[15] Doğu'ya bakışta egemen olan bu kategoriler, 'eksiklik' ile 'fazlalık', 'aşırılık' arasında salınıp durur. Bir şeyin varlığı, hemen bir başka şeyin yokluğunu çağırır. Zaten karşıtlıklar üzerinden kurulan ayrımlar hep birbirini gerektirir. Biri olmadan diğeri anlam kaybına uğrar. Doğu olmadan Batı'nın, akıldışılık olmadan akılsallığın, duygusal taşkınlık olmadan kontrollü davranışın anlamı yoktur. Bu eksiklik ve aşırılık oryantalizm üzerinden Doğulu'nun kendi bakışına da nüfuz ettiğinde, içinde yaşanılan coğrafya, bu coğrafya üzerinde yaşayan insanlar arasındaki ilişki örüntüleri, sosyal kurumlar ve bunların işleyişi, Doğu karşısında Batı'nın hanesine yazılanların eksikliği ile tanımlanmaya başlanır.

BATI'NIN FANTAZMATİK ÇEKİRDEĞİ OLARAK OSMANLI: *KILIÇ YARASI GİBİ*, *İSYAN GÜNLERİNDE AŞK*'TA DOĞU'NUN TEMSİLİ

"Modern olma halinin sürekli olarak *unutma* ile ilişkilendirildiği ve modern olanın organik olarak ulus-devlete bağlı olduğu bir toplumda, *hatırlamak* hem bir sorun hem de bir kültürel değerlendirme meselesi haline gelir"[16]. 'Medenî olmak' şeklinde idealleştirilen modernliğin kendisi bir hedef haline geldiğinde her durumda ideolojik yönü bulunan hatırlama ediminin yükü ve şiddeti artar. Üstelik, modernliğin geçmişle ilişkisi oryantalist renklere büründüğünde, tarih taşınması daha da güçleşen ağır bir yük haline gelir. Çünkü, artık geçmiş hem ulaşılması gereken idealin gerçekleştirilmesini geciktiren bir unsurlar yekûnu, bu nedenle de bir ayak bağı, hem de bugünün kurumsal düzenlemelerini, kimliklerini, zihniyetlerini ve bunlardan türeyen çatışmaları yorumlamanın referans çerçevesi olarak iş görür.

Geçmişle kurulan bağlantıdaki oryantalist yan, bir yandan Türk modernleşme projesine içkinken, diğer yanda bu projeyi bugünün sorunlarının zemini ve müsebbibi olarak ilan edip sorgulamanın kendisinde de oldukça yaygındır. Uygarlaşma hedefi ile Batı kurumlarının ve hayat tarzının benimsenerek yerleştirilmeye çalışılması, bir anlamda, bu topraklarda 'eksik' olanın eksikliğinin giderilmesi, 'aşırı' olanın ehlileştirilmesi çabasıdır. Ancak, bu çaba ve hayata geçirmenin ortaya çıkardığı düzenler ve

[15] D. Spurr, *a.g.e.*, s.3.

[16] Martin Stokes, " 'Beloved Istanbul' Realism and the Transnational Imaginary in Turkish Popular Culture", içinde: *Mass Mediations: New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, University of California Press, Berkeley, 1998; vurgular yazarlara aittir.

pratiklerin yarattığı gerilimlerin yükü, yine oryantalist tahayyülle geçmişe havale edilmektedir. Batılı olanı hem hayata geçirmede, hem de bu hayata geçirişin sorunlarına bakmada hâkim olan oryantalist zihniyet, popüler kültür ürünlerinin çoğuna yansımaktadır.

Ahmet Altan'ın KYG ve İGA adlı romanları bu tür bir zihniyetin hâkim olduğu iyi örnekler arasındadır. İki roman yayınlandıkları zaman ve izleyen dönemde popüler kültürün örnekleri olarak çeşitli yayın organlarında tartışma konusu edildi. Bu tartışmalarda dikkati çeken noktalardan biri, romanların diğer popüler kültür anlatılarının tartışılmasında görüldüğü gibi –örneğin, Ayşe Kulin, Orhan Pamuk'un romanları–, yüksek kültür-popüler kültür karşıtlığında temellendirilebilecek bir zeminde ele alınmasıydı. Popüler kültür ürünlerine atfedilen olumsuz yüklenimler –kalitesizlik, yüzeysellik, taklitçilik, kültürel alanda yarattığı dejenerasyon–, bu tartışmalarda çokça kendini hissettiriyordu. Tartışmaların üslûbuna sinen, ancak çoğu kez dikkatlerden kaçan nokta, müzik, edebiyat gibi sanat eserlerinin bir yaratım sürecinin ürünleri olduğu unutularak neyin ağza alınabilir, neyin alınamaz olduğuna ilişkin norm koyucu bir hedefin ağırlıklı olarak tercih edilmesiydi. Aslında, popüler kültür üzerine yapılan analizlerin ağırlıklı bir kısmını, yüksek kültür-popüler kültür ayrımından ve norm koyucu tutumdan beslenen farklı yorumlar oluşturmaktadır. Popüler kültür ürünleri çok satarlıklarının yüksek kültüre olumsuz etkisi, yüksek kültürü ondan çaldıklarıyla bayağılaştırması, okuyucu üzerindeki ya da toplum üzerindeki olumsuz etkileri açısından tartışma konusu edilmektedir.[17]

Ahmet Altan'ın bu iki romanı "dünyada hâlihazırda bir işlevi, bir göndermeyi ya da bir anlamı gerçekleştiren statüleri üzerinde ısrar eden metin" örneklerindendir.[18] "[D]ünyevilik üzerinde ya sıkı bir talebi ya da açık bir isteği olan metinler".[19] olarak bu romanların arka planını, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında geçen tarihsel olaylar oluşturmaktadır. Sultan Abdülhamit'in iktidarında, İttihat Terakki Cemiyetinin kurulduğu, Meşrutiyet'in ilânına giden ve ardından da 31 Mart Vak'asının patlak verdiği dönemin olayları üzerinden, Padişah, Şeyh Yusuf Efendi, Hüseyin Hikmet Bey, Mehpare Hanım, Mihrişah Sultan, Ragıp Bey, Dilara Hanım, Rukiye, Dilevser ve Tevfik Bey adlı kahramanlarla romanların çatısı oluşturulmuştur. Bu kahramanlar arasındaki ilişkilerle kurulan olaylar

[17] Peter Swirski, "Popular and Highbrow Literature: A Comparative View", *Comparative Literature and Culture: A WWWeb Journal*, 2.2.2000.
[18] E. Said, *a.g.e.*, s. 135.
[19] E. Said, *a.g.e.*, s. 136

örgüsünde temel rolleri, zabitler, din adamları, soylular, köleler ve paşalar oynamaktadır.

İki roman çerçevesinde yapacağımız analizin düzlemlerini toplumsal cinsiyet, modernliğin failleri, kimlikler, ideolojiler ve kurumlar oluşturmaktadır. Bu analiz düzlemleriyle romanın anlatı örgüsünü kuran olaylar, temel olarak oryantalist söylemin işleyişinin örneklerini sunmaktadır. Anlatıların söylemselliği ve romanın kendine has özellikleri üzerine yaptığımız tartışmalardan hareketle, romanları okuma stratejilerimizi oluşturan temel noktalar şunlardır: İlk olarak, Oryantalist söylemin çekirdeğini oluşturan ikilikler kurma ve bozma süreçlerinin, bu romanlardaki metinsel unsurlarda nasıl tezahür ettiğini açığa çıkarmak. İkinci olarak da biçemsel ve dilsel araçların, bu süreçleri ve bu süreçlerin retorik tarzlarını pekiştirici bir işlevle kullanıldığını göstermek.

En genelde, bu romanlar iki evreni buluşturmaya, çarpıştırmaya çalışmaktadır: Doğu ve Batı'yı, köle ile efendiyi. Tüm diğer ikili karşıtlıklar (eril ile dişil, dünyevî olan ile ruhanî olan, masumiyet ile şehvet, kurban ile cellat, yaban ile ehil, gözeten ile gözetilen, askerî ile sivil, yöneten ile yönetilen, akıl ile duygu, isyan ile tevekkül) hem bu odaktaki asli ikilikten beslenmekte, hem de onu ayrıntılandırarak beslemektedir. KYG ve İGA'da eril ve dişil ikiliğinin ilk dikkati çeken özelliği, ana kadın kahramanların güçlü, buna karşın erkek kahramanların güçsüz gösterilmesidir. Burada, sanki geleneksel güçlü erkek-güçsüz kadın ikiliği tersine çevrilmektedir. Ancak, kadın kahramanlar ile erkek kahramanlar arasındaki ilişkilerin semptomatik okuması yapıldığında görülür ki kadın kahramanların erkek kahramanlar karşısındaki güçlülükleri, bir retorik olarak kadınların sınır tanımayan şehvetliliklerinin biteviye tekrarlanması ve ayrıntılandırılması aracılığıyla erotikleştirmeden gelmektedir. Örneğin, Mehpare Hanım'ın, mürebbiye Matmazel Chantal'i sevişmelerine dahil ederek kocası Hikmet Bey'e istediklerini yaptırması. Zaten, her iki romanda yer alan betimlemelerin çoğunda kullanılan dilin dayandığı nokta erotikleştirmedir. Sözgelimi, Mehpare Hanım'ın ilk eşi Şeyh Yusuf Efendi ile evlenme töreninin yapıldığı gün, tekkede zikir âyinine katılan kadınlar anlatılırken "Kadınlar bölümünde, bazılarının birbirlerine sarılmış, birlikte kendilerinden geçerek iki yana sallanıyorlardı; bedenlerinde bir boşalma, kasıklarında bir hoşlaşma hissederken yüzlerine al basıyor, bedenlerinin içinden boşalan güzel kokulu sıcak sularla rahatlıyorlardı"[20] türünden betimlemelerin kullanılması veya nesnelere ilişkin yapılan tasvirlerde

[20] Ahmet Altan, *Kılıç Yarası Gibi*, Cem Yay., İstanbul, 1998, s. 12

"...alevler önce kütüğe dokunup çekiliyorlar, sonra kütüğe tekrar dokunup kütüğün üzerinde kızıl bir su gibi akarak gezinip yeniden geriye dönüyorlardı"[21] şeklinde ifadelere sıklıkla yer verilmesi. Bundan başka, romanların olay örgüsünde bizzat kahramanlar arasındaki farklılığın kendisi de erotikleştirilmektedir. Örneğin, Mihrişah Sultan ile Şeyh Yusuf Efendi'nin konuşmalarında, Batılı, soylu, modern kadın ile Doğulu, dini bütün erkek arasındaki farklılığın kendisi bir çekim malzemesi haline getirilmektedir. Bu tür örnekler, köle ile efendi, Rum ile Osmanlı, zabit ile fahişe arasındaki ilişkiler ile çokça tekrarlanmaktadır. Erotikleştirme, mistifikasyon aracılığı ile de pekiştirilmektedir. Örneğin, romanların odağındaki kahraman olan Şeyh Yusuf Efendi'nin kendisi bir çekim merkezi olarak arzu nesnesine dönüştürülmektedir. Zaten, romanlarda, mistik ve masum olan hep bir çekim merkezidir: Tıpkı, Rukiye'nin ve Dilevser'in sessizliğinde olduğu gibi. Kahramanların şehvetlilikle donatılması, İGA' nın olay örgüsünü boydan boya kuşatan 31 Mart Vak'ası ile yeni bir boyut kazanır. İsyana yaklaşılan her adımda pâyitahtı işgal eden ve giderek artan şiddet kahramanlar arasındaki ilişkilere de dâhil olur. Dilara Hanım, Ragıp Bey'de kabalıktan doğan şiddeti severken, Mehpare'yi Konstantin'e bağlayan onun kendisine uyguladığı şiddettir. Şiddet unsurunun şehvete dâhil olduğu diğer bir ilişki Hediye ile Hüseyin Hikmet Bey arasındaki ilişkidir. Romanların ana dokusunu oluşturan erotizm, dolayısıyla kadın ve erkek kahramanlar arasındaki ilişkilerin şehvet üzerinden kurgulanması, ataerkil söylemin erotikleştirme retoriği aracılığı ile yeniden üretilmesine hizmet etmektedir.

Kurban-cellat ikiliği, kahramanlar arasında kurulan ilişkilerde önemli bir malzemedir. Çünkü, bu roller arasındaki akışkanlık alımlamayı kolaylaştırdığı gibi, iyi ve kötünün inşasına yaramaktadır. Ragıp ile Dilara Hanım arasındaki aşkta, öncelikle fetheden Dilara iken romanın sonlarında Ragıp cellata dönüşmüştür. Bu ikilik, romanlardaki bir diğer ikilikle gözeten gözetilen ilişkisiyle bağıntılıdır. Hüseyin Hikmet Bey Dilevser'i gözeterek fethederken, kendisi Hediye tarafından gözetilmektedir. Romanın asıl herkesi gözeten kahramanı Şeyh Yusuf Efendi'dir. Ancak, herkesi ve her şeyi gözeten Şeyhi, kızı Rukiye gözetmektedir. Şeyh Yusuf Efendi, iktidarını bu gözetebilen yanından ve herkese eşit mesafede duruşundan almaktadır. Toplumsal vicdanının sesi olan Şeyh, uhrevî âlemin temsilcisi olsa da zaaflarının farkındalığıyla dünyevî olanla bağlarını koparmamıştır.

[21] Ahmet Altan, *İsyan Günlerinde Aşk*, Cem Yay., İstanbul, 2001, s. 40.

Yöneten-yönetilen, askerî-sivil ikilikleri her iki romanın bugün ile en yoğun bağlantılılığa sahip ikilikleridir. Askerî-sivil ikiliğinde sivil yanın dinsel kimliklerinin temsilciliğini Şeyh Yusuf Efendi üstlenirken, soylu, modern, ehil yanını Hüseyin Hikmet Bey temsil etmektedir. Askerî kanadın temsilcileri ise İttihat Terakkili subaylar ve alaylı zabitlerdir. Romanlarda kurgulanan, gerek asker-sivil arasındaki gerekse askerî kanadın kendi içindeki isyanlarla yüklü çatışma ve gerilimler, devlet-toplum, ordu-siyaset ilişkisinin işleyişi hakkında bugünle bağlantılı çıkarımları barındırmaktadır. Her taraftaki istihbaratçıları ile jurnaller toplayan, "vesveseli" ve "kararlarını...korku(nun) belirlediği" Padişah'ın iktidarın sahibi iken yönetme ehliyetinden uzak hali; ordu içindeki çürümenin gerek dolaylı gerekse dolaysız anlatımlarla dillendirilmesiyle İttihat Terakkili subay ve paşaların "hürriyeti nasıl bir politika izleyerek elde edeceklerini tam belirleyememiş", yönetmeye aday, ancak bunun donanımından uzak halleri; "paşaların iyice 'külhanileştiği', birer çete reisine ve sokak kabadayısına döndüğü" ortam; Harbiye Nezareti'nin maaş verilmeyen zabitlerinin çürümekte olan gemi güvertelerini tavuk kümeslerine dönüştürmeleriyle içine düştüğü durum; yöneten-yönetilen ikiliğinin aşağılama retoriğiyle pekiştirilişinin örneklerindendir. Padişahın, paşaların, İttihat Terakki Cemiyeti'nin ve ordunun etrafında sürekli kullanılan aşağılama ve hiçleştirme retoriği, bugünün siyaset alanının neden ve nasıl böyle olduğunu, dolayısıyla şimdi olan üzerinden geçmişin temellük ediliş tarzını sabitlemeye yaramaktadır. Bu sabitleme, geçmiş üzerinden bugüne dair ideolojik göstergeler yaratarak, okurdan çevrelerindeki gerçek siyaset ve sorunlar dünyası ile bağ kurması talep edilmektedir.

Oryantalist söylemin işleyiş biçiminde KYG ve İGA'dan örneklerini sunduğumuz bu ikiliklerin sabit ve aralarında hiçbir türden geçişkenlik olmadığı anlamı çıkmamalıdır. Kimi kez muğlaklaştırıcı etkiler yaratacak biçimde ortaya çıkan geçişlerle anlatı, 'egemen ideoloji'nin temsili kadar onun bir eleştirisini de içerecek biçimde örülür. Karakterlerde kendini gösteren parçalanmış benlikler bu ikilikler arasındaki geçişkenliği pekiştirmektedir; örneğin Hüseyin Hikmet Bey'in karısı Mehpare Hanım ve mürebbiyeleri Matmazel Helen ile arasındaki ilişkilerin, gündüz ve gece arasında, aklın denetiminden duyguların serbest bırakılmasına geçiş; Mihrişah Sultan'ın Şeyh Yusuf efendiyle yaptığı dinî içerikli konuşmaların şehvetle olan geçişkenliği; zikir âyinleri sırasında uhrevîliğin cinsel boşalımla olan iç içeliği. Akışkanlık, kişilikler, kimlikler arasında değil anlatı ağları arasında da görülmektedir. Bunun en çok tekrarlanan örneğini duygu durumları, akıl ile duygu arasındaki geliş gidişler oluşturmak-

tadır. Ragıp Bey'in bir yandan isyanı önlemeye çalışırken bir yandan isyanın patlak vermesini ve böylelikle kendisini "tümüyle özgür ve bağımsız hissetmeyi" istemesiyle yaşama arzusundan ölüme tutkuyla bağlılığına yapılan geçiş, Mihrişah Sultan ile Şeyh arasında, günah, ibadet, Tanrı, şeytan üzerine yapılan konuşmalarda isyan ile tevekküllün içe içe geçmişliği bunun örneklerindendir. Bu tür romanların çok okunmasının nedenleri arasında bu tür kurgunun çok payı vardır, çünkü tam da gündelik popüler zihniyetin temel biçimleri olan ikili karşıtlıklara denk düşmekte, bunlarla örtüşmektedir.

Okuma stratejileri çerçevesinde ikiliklerin kurulması ve bozulması sürecinde, romanın biçemsel ve dilsel araçlarının nasıl kullanıldığını ve hangi tarzda işlev gördüğünü göstermek önemlidir. Çünkü, söze tepki veren söz, romanı kuran metinsel öğeleri anlamada önemlidir. Bir metni oluşturan öğelerin kendi aralarındaki ilişkilerini çözümlemede Voloşinov tarafından yapılan dolaylı-dolaysız söylem ayrımı romanın söylemselliğini açığa çıkarmanın vazgeçilmezlerindendir. Diğer deyişle kimin ne söylediği, nasıl söylediği, buna verilen yanıtın ne olduğu ve nasıl ifadelendirildiği ve bu ikisi arasındaki ilişkinin nasıl kurulduğu, her birinin anlatım içinde nasıl konumlandırıldığı bir anlatının çözümleyici mihenk taşıdır. Örneğin dolaylı anlatım biçiminin egemen ya da ağırlıklı olduğu anlatılar manipülasyonun ön plana çıktığı ya da bu etkiyi en çok yaratan anlatılardır. Bu tür anlatılar klişeler, stereotipler, fantazmalar, ikilikler üretmede oldukça etkin söz türlerindendir.

Romanda üslûba dair araçlardan olan anlatım biçimleri romanın söylemselliğinin kuruluşunda ve işleyişinde önemli etkiler yaratır. Her romanda dolaylı ve dolaysız anlatım biçimleri farklı oranlarda ve farklı biçimlerde kurgulanarak romanın dünyasını olduğu kadar dış dünyayı da kurmaya hizmet eder. Metne dolaysız anlatım biçimlerinin dâhil edilişi ya konuşma imiyle doğrudan karakterin konuşmasının verilmesi biçiminde ya da dolaylı anlatımla çerçevelenmiş bir tarzda paragraf içi tırnaklı alıntı biçiminde olur. Burada dikkat edilmesi gereken nokta dolaylı ve dolaysız anlatım biçimlerinin aralarındaki dinamik ilişkinin nasıl kurulduğudur. Çünkü bu ilişkinin nasıl kurulduğu romanın temsil ettiği dünyanın ve onu temsil ediş biçiminin okuyucu tarafından alımlanmasını etkiler. Diğer deyişle her iki anlatım biçimini ilişkilendirme tarzı temsil edildiği haliyle imgeyi/dünyayı bize ne kadar dayatıp ne kadar dayatmadığını, tedavüldeki söylemlerden hangisini kaldırmaya ya da güçlendirmeye hizmet ettiğini ortaya koyar. Dolaysız anlatım biçimi kimi kez dolaylı anlatımla dile gelen anlatıcının sözünün sınırlandırılması, etkisizleştirilmesi için anla-

tıya dahil edilebileceği gibi kimi kez de dolaylı anlatımla sınırlandırılıp çerçevelendirilerek salt bir renge dönüştürülür. İlk durumda, hedef, anlatıcının kurduğu dünyanın ne kadar hayalî bir şey olduğu düşüncesini bizde yaratmaktır. Böylelikle gösteren ve gösterilen arasındaki temsil ilişkisinin hiç de dolaysız olmadığı okuyucuya hatırlatılmaktadır. İkinci durumda, dolaylı anlatımın dolaysız anlatımı çerçevelendirdiği, sınırlandırdığı durumda, dünyanın ya da imgenin belli bir temsil ediliş biçimi egemen/baskın hale gelir ve bize, gösterilenin tam da böyle olduğu hissettirilir. KYG ve İGA'da asıl olarak dolaylı anlatımın hâkimiyeti görülmektedir. Dolaylı anlatımla çoğu kere dolaysız anlatımın etkisi azaltılmakta, sınırlandırılmaktadır; dolaysız anlatımda dile getirilen söz, bu sözden önce ve/veya sonraki dolaylı anlatımla çerçevelendirilerek onun bağımsızlaşmasının, bir karşıt söylemin parçası olmasının imkânı ortadan kaldırılmaktadır. Böylece de anlatı çok sesli bir anlatıdan çok tek sesli bir anlatı olarak kurulmaktadır. Örneğin, İGA'da Padişah'ın Reşit Paşa ile yaptığı konuşmalar, dolaylı anlatımda onun korkularına, zaaflarına, müstebit kişiliğine, saplantılı merakına dair göndermelerle Padişah'ın sözleri üzerinden kurulabilecek imgelem yerine dolaylı anlatımla sabitlenmiştir. Bu çerçevelendirme ve sabitleme ile de anlatının ürettiği padişah imgesi dayatılmaktadır. Bu konuda bir diğer kullanım da paragraf içinde tırnak içine alman konuşma cümleciklerine ve nitelemelere sıklıkla yer verilmesidir. Örneğin, Müşir Fuat Paşa'ya ilişkin olarak dolaylı anlatımda Elena Kahramanı sıfatı tırnak içine alınmıştır. İzleyen satırlarda ise Paşa'nın askerî savcı Rasim Paşa'yı küfürlerle dövmesi anlatılmaktadır. Sözü edilen sıfatın tırnak içine alınması Paşa'nın ne kadar onurlandırıcı bir paye sahibi olduğunu gösterme işlevini değil, tersine ona bu payenin yakışmadığını imâ etme işlevini yerine getirmektedir. KYG ve İGA'da hem geçmişin temellük edilişinin belli bir tarzını sabitlemede hem de bu temellük ediş üzerinden bugünün meselelerine dair kendi söylemini dayatmada kullanılan diğer bir biçemsel araç, olay örgüsünde kehânetlere yer verilmesidir. Anlatıya hâkim olan kehânetler, kahramanlar için olduğu kadar, hattâ onlardan daha çok ülke hakkındadır. İlk romanda, Bedirhan aşiretinin önde gelen üyelerinden Abdülrezzak Bey'in karısına ait arabanın tekerleğinin kırılması olayının, "bu küçük kaza daha sonra İstanbul'u sarsacak cinayetlere, binlerce insanın hayatını sürgünlerde yalnızlık ve sefalet içinde tüketmesine yol açacak bir facialar zincirine neden olacaktı; ama o tekerlek kırıldığında kimse karanlık bir istikbalin işaretini görmedi bun-

dı"[22] ifadeleriyle geleceği belirleyen bir göstergeye dönüştürülmesi, anlatı içi olaylar zincirinin evrileceği yöne işaret ediyormuş gibi görünürken, aslında dış gerçekliğe, onun bürünmüş olduğu halihazırdaki duruma göndermelerde bulunmaktadır. Tıpkı ikinci romanda, 31 Mart Vak'asını betimleyen şu sözlerde olduğu gibi: "Bir yüzyıl boyunca, karanlık hatırasıyla bütün bir ulusu, hep bir 'din ayaklanması' korkusuyla titretecek olan bu tuhaf isyan".[23]

Romanların kurgusunda retorik tarzlarla üretilen bu ikilikler, daha önce belirttiğimiz gibi, asıl olarak iki dünyanın karşı karşıya getirilmesinin hem araçları hem de çıktılarıdır: Doğu ile Batı'nın. Doğu'nun Osmanlı üzerinden temsili, kaotik, akıl dışı ve mistik olanın, hazzın, kontrolsüz duygu ve heyecanların, karanlığın coğrafyası olarak kendini göstermektedir bu romanlarda. Olayların geçtiği İstanbul ve daha kısmî olarak da Selanik sürekli çatışmaların ve kargaşanın hüküm sürdüğü, cinayetlere eğlence âlemlerinin eşlik ettiği tezatlarla yüklü şehirlerdir. Kaotik atmosfer sadece şehirleri sarmaz. Her yana, her kuruma, kahramanlar arasındaki ilişkilere de hâkimdir. Saray içinde mabeynde, Harbiye Nezareti başta olmak üzere diğer nezaretlerde, kışlalarda resmedilen düzensizlik, başıbozukluk hep bu kaotik durumun görünümleridir. Akıl dışılık, Padişahın şahsı başta olmak üzere yönetime, yönetime aday olan İttihat Terakki Cemiyeti'ne, infiallerinde ve duygusal salınımlarında kahramanlara hâkimdir. Mistik olan Şeyh Yusuf Efendi'nin kişiliğinde, akın akın insanların ziyaret ettiği ve şefaat dilendiği tekke ve tekkedeki âyinler ile kurguya dâhil edilmektedir. Yukarıda örneklerini verdiğimiz haz, romanlarda, belki de odaktaki en önemli temsil edici işleve sahip ögedir. Karanlık, kaos kadar İstanbul'a hâkimdir. "Koca gölgesiyle kapkaranlık gözü"ken şehir, "sonsuz bir siyahlıkla kuşatılmış gibi"dir.[24] Şehri betimleyici önemli bir unsur olan kasvet ülkenin içinde bulunduğu duruma imâlarda bulunmaktadır. KYG'nin hemen başında "[t]üylü bir hayvan gibi kabaran gökyüzünün derinliklerinde kükürt sarısı bulutlar kaynaşıyordu, tekkenin yanındaki mezarlığın kıyısına kadar uzanan Haliç, şehrin içinden sızan ölüm kokusunu emerek şişmiş; Eyüp sırtlarındaki servi ağaçları kararmıştı. Bir zamanlar, kalın kabuklarının üstüne dikilmiş mumların alevlerini titreterek yürüyen kaplumbağaların yarıştığı Sadabad, yosunlu çamur yığınları halinde kayıyordu Haliç'e doğru"[25] sözleriyle yapılan İstanbul betimle-

[22] A. Altan, a. g. e., 1998, s. 47.
[23] A. Altan, *a.g.e.*, 2001, s. 339
[24] A. Altan, *a.g.e.*, 1998, s. 142-143.
[25] A. Altan, *a.g.e.*, 1998, s. 8.

mesi geleceğin karanlığına da işaret etmektedir. Osmanlı'nın dekorunu oluşturan bu nitelikler, bu coğrafyada eksik olan ile aşırı olanın temel matriksidir. Romanların kurgusunda aşırılıklar ve eksiklikler bir zincirin halkaları gibi birbirinin içine geçmektedir. "Osmanlı İmparatorluğu, yirminci yüzyıla uykuda girdi. Takvimleri farklı olduğu için bütün Avrupa başkentlerinde yeni bir yüzyıla yılbaşı şenlikleriyle girilirken Osmanlı İmparatorluğu sıradan ve sessiz bir gece yaşıyordu"[26] sözleri bunun hemen görülebilecek örneklerinden biridir. Doğu'nun Batı'nın tanımlayıcı niteliklerinden yoksunluğu, kahramanların duygu durumlarında da dile gelmektedir. Paris'ten İstanbul'a gelişi Hüseyin Hikmet Bey'in "ruhundaki topal"lığı ortaya çıkarır ve bu, telafisi mümkün değilse de "işi iyice züppeliğe ve şatafata" dökme ile ikame edilmeye çalışılır. KYG ve İGA' daki imgeler, kategoriler; oryantalist bakışın, Doğu'nun kendisine bakmasının tek mümkün biçimi haline getirilişinin görünümleridir. Eksiklik ve aşırılık arasındaki salınımlarıyla Osmanlı'nın vasıflarının sergilenmesi, bir bakıma Batı'nın onun dışında olduğunu göstermeye hizmet etmektedir. Osmanlı'ya dair sözcelenen önermeler, üretilen karşıtlıklarda dile getirilenlerle, bu romanlar, Batı'ya ve Batı için konuşmaktadır. Oryantalist söylemle Batı'nın gücü ve üstünlüğü ile birlikte Osmanlı üzerinden bu coğrafyanın tâbi konumu meşrulaştırılmaktadır. Diğer deyişle bu romanların yaptığı, Batı'ya sahip olduğu üstünlüğün kendi içinden değil, Batı dışı coğrafyadan ve bu coğrafyanın Batılı bakışla resmedilen panoramasıyla hatırlatılmasıdır. Tıpkı aristokrasinin aristokratlığına asıl hayatiyet kazandıranın uşaklar olması gibi.

Işık Doğu'dan yükselse de şavklarının onu aydınlatamaması, romanlardan geriye kalan izlenimdir.

Sonuç yerine

Edebî metinlerin sosyolojik bir gözle değerlendirilmesinde Altan'ın adı geçen iki romanı üzerinden yaptığımız ilk gözlemler bize edebî metinler ile sosyal olanı anlama ve yorumlama biçimlerimiz arasında karmaşık ve kayda değer bir bağıntının varlığını gösterdi. Bu bağıntı karmaşıktır, çünkü edebî metinlerde rastladığımız karakterler, olaylar, duygulanımlar dünyası ve bu dünyanın aktarılma şeklinden faydalanarak, bir bakıma, hayatın içinde deneyimlediğimiz ya da gözlediğimiz öznelliklerin ve etkileşimlerin anlamlandırılması mümkün olabilir. Söz konusu bağıntı kayda

[26] A. Altan, *a.g.e.*, 1998, s.133.

değerdir, çünkü edebî metinler salt tahayyül etme ve yazma edimi ile ilgili olmayıp belirli söylemsel ve retorik stratejileri dayatma gücüne sahiptirler. Söylemin kendisi toplumsal eylem aracı ise, hayatın tasavvur edilmesinde edebî metinlerin söylemsel araçlar ile kategoriler oluşturması, salt metinsel değil aynı zamanda sosyal olana içkin hale gelmiş demektir. Üstelik bu, sadece edebî metinlerde değil, diğer popüler kültür ürünlerinde de kendini hissettirmektedir. Son zamanlarda popüler kurgu alanında göze çarpan, Safiye Sultan, Kiraze, Cem Sultan, Nefes Nefese gibi romanlar; televizyon dizilerinden Asmalı Konak, Zerda ve benzerleri; sinema dünyasından İstanbul Kanatlarımın Altında, Hamam, Harem Suare adlı filmler, yukarıda dile getirdiğimiz oryantalist kategorilerin yoğun ve vülger biçimde kullanıldığı, kültür endüstrisine hâkim olan ürünlerdir.

Bu makalede ele alınan romanların yayınlanmalarının ardından kamuoyunda ortaya çıkan tartışmaların hemen tümü tarihsel gerçeklik – romanın temsil gücü bağıntısı çerçevesinde yoğunlaşmıştır. Çoğunlukla 31 Mart Vak'ası etrafında dönen tartışmalar, aslında romanlarda yer alan temsiller ve kurgular üzerinden günümüzde toplumda ön plana çıkan temel ideolojik bölünmeleri yansıtan söylemler hakkında da ipuçları verebilecek potansiyeldedir. Romanların çekirdek konusunu oluşturan 31 Mart Vak'ası çok temel bir gösterendir. Bu olayın, devlet ile ordu arasında ve ordunun kendi içindeki bir mücadele olarak temsil edilişi, geçmişin bugünün gerçeklerine referansla resmedilmesinin bir parçasıdır. Bu durum, romanların söyleminin halihazırdaki gerçeklere ilişkin bakışlardan birine eklemlenip, onu güçlendirmeye hizmet ederken, bir diğerini veya diğer bakışları eleme işlevini de yerine getirmektedir. Romanlarda, bugün devletin ve ordunun baskıcı ve dayatmacı niteliklerine atıflarla bu olayın kurgulanış tarzı, yine bugünün devlet-toplum ilişkisinin biçimlenişi üzerinden yürütülen tartışmalara ve bu tartışmalardaki söylem bütünlerine dâhil olmaktadır. Sivil olanı temsil eden Şeyh Yusuf Efendi'nin şahsında İslâm'ın ön plana çıkarılması, bugünün 'lâik-İslâmcı' kutuplaşmasına ve İslâm'ın değerlendirilişine referanslarda bulunulmasını güçlendirmektedir. Nitekim, İGA'da 31 Vak'ası'nın ardından Şeyh Yusuf Efendi'nin bu isyana ilişkin değerlendirmesi bunun en iyi örneğidir. Şeyh'in sözleri aynı zamanda bu romanların söyleminin çekirdek sözcesidir: "Şeyh Yusuf Efendi, hiçbir kızgınlık ve küskünlük taşımayan sesiyle Osman'a 'Bir insanı öldürmek için önce sesini öldürmek gerekir," demişti, "inançları duyuran sesi yok edersen, o sesin sahibi kendiliğinden yok olur, onlar bizim dine sahip çıkan sesimizi öldürdüler, dikkatle bakarsan göreceksin ki bi-

zim sesimizi öldürürken, kendilerine en çok düşman gözüken Derviş Vahdeti'nin sesini yaşattılar. Aradan bunca yıl geçti, artık ben bir ölüyüm, benim sesimi öldürenler de ölü ama şimdi iyice dinlersen Derviş Vahdeti'nin sesini duyarsın, o hâlâ sağ, onun sesini yaşattılar, sesini yaşattıkları için onu da yaşattılar. Varlıklarını düşmanlarına borçlu olan herkes gibi onlar da darağacına çektikleri adamın sesini sevdiler en çok".[27] Romanların kurgusunda tüm kahramanların kendisine 'itiraf'ta bulunduğu Osman karakteri bugüne yapılan çağrışımların güçlendirilerek pekiştirilmesini sağlayan bir sembol olarak 'biz'i temsil etmektedir.

Bu iki romanın, kamuoyunda, 'romanın tarihsel olanı ne kadar yansıttığı' sorunsalından hareketle farklı taraflarca kendi hakikatlerini romanda bulamamanın verdiği hayal kırıklıklarını içerecek biçimlerde tartışılması, tam da anlatının günün pratikleriyle olan bağlantılılığını ve bu pratiklere etki gücünü göstermektedir. Diğer deyişle kendisi üzerine savaşılan bir alan olarak söylemsel pratikler bütününün cisimleştiği roman türü, söz konusu pratikler içinde yer alan anlamlar arasındaki gerilimleri ve/veya örtüşmeleri göreceli bir biçimde açığa çıkarmıştır.

Bugünün anlam dünyaları arasındaki gerilimlere konu olan en önemli temalardan bir diğeri, benlik-kimlik ile ulus-devlet inşası üzerinde odaklanmaktadır. Bu süreci anlama üzerine farklı modernlik projeleri ve bunları dillendiren farklı söylem cemaatleri söz konusudur. Ancak, bu süreç üzerine farklı söylem cemaatleri arasındaki gerilim ve çatışmalar, "'[r]esmî olmayan' popüler bir karşı modernlik ile 'resmî' ulusal modernliğe karşı çıkmak, karmaşık bir durumu basitleştirme ve ulusal modernleştirme projesinin öncülerinin kullandıkları ikilikleri ('geleneksel'-'modern'; 'Osmanlı'-Cumhuriyetçi'; 'akılcılık'-'akıldışılık') tanıma/ kabullenme riskini taşı"maktadır.[28] KYG ve İGA işte bu riskin gözler önüne serildiği örnekler olarak, anlatı öbekleriyle 'resmî olmayan' karşı bir modernlik vizyonu olduğu sanısı yaratırken, aslında 'resmî' modernlik anlayışının, hiçbir biçimde sorgulanmayan kategorilerine, sembollerine başvurmaktadır. Bu başvurunun kendisi, yukarıda vurguladığımız sürecin koşutluklarını kristalize etmektedir. Makale boyunca sözünü ettiğimiz ikiliklerin yeniden üretilmesi, bunlar arasındaki geçişkenlik, dolaylı-dolaysız anlatımın bir metinsel silah olarak kullanılması, aynı zamanda benliklerin, kimliklerin kendi içindeki çelişkili ve muğlaklıklarla dolu halleriyle yansıtılmasını ve dolayısıyla devlet-toplum, ordu-siyaset, din-devlet arasındaki

[27] A. Altan, *a.g.e.*, 2001, s. 299-300.
[28] M. Stokes, *a.g.e.*, s. 219.

söylemsel müzakerelere referansla böyle olmadığı halde diyalojik gibi görünen modern bir dünya tahayyülüne hizmet etmektedir.

Makaleye konu olan romanlar ve bu romanlarda tezahür eden ve siyasetten akademiye spordan sanata farklı alanlara yayılmış olan bakma tarzı, kolektif tahayyülün sınırlılıklarının sonucu olduğu kadar, bu sınırlılıkları pekiştirici, sabitleyici özelliklere sahiptir. Üstelik bu nitelik, diyalojikmiş izlenimi yaratılarak gözlerden gizlenmektedir. Çoğu durumda, diyalojik olanı dilde ve pratikte oluşturmanın zorluğuna karşılık monolojik olanın dayanılmaz hafifliğinin çekiciliği üstün gelmektedir...

Sahne Arkasi



"Savignac",

Robert Doisneau, Colin Ford, Glatin Silver Print 1990

EDEBÎ ELEŞTİRİ VE FELSEFÎ HERMENEUTİĞİN BİR PROBLEMİ OLARAK "YAZMAK"*

Paul Riceour

Hermeneutik, metne yönelik bir yorumlama ve metinler de –diğer özelliklerinin yanında– yazılı dil durumları ya da örnekleri oldukları sürece, yazma problemiyle uğraşmayan herhangi bir yorum teorisinin bulunması mümkün değildir. Dolayısıyla, bu makalenin iki amacı vardır. Öncelikle, 'konuşma'dan 'yazma'ya geçişin, kendi mümkün oluş şartlarını sözlü mesajın kendi yapısında barındırdığını göstermek; sonra da düşünce ve niyetin yazının sergilediği türden dışsallaşmasını hermeneutiğin merkezî bir problemi –ayrılma ve uzaklaşma problemi– ile ilişkilendirmek istiyorum. Makalenin ilk bölümünde eleştirilmekten çok kullanılacak olan bu 'dışsallık' kavramı, makalenin ikinci kısmında 'problem' haline gelecektir. Platon'un yazma ile ilgili 'bir tür yabancılaşma' şeklindeki eleştirisi, sözlü mesajın yazı şeklinde dışsallaşmasının betimleyici incelemesinden eleştirel incelemesine geçişte dönüm noktasını oluşturacaktır.

Çeviri: Y. Doç. Dr. Ramazan Ertürk.

* Bu yazı, Paul Riceour'ün, daha önce *Philosophic Exchange* 2, no.3 (Summer 1977): 3-15 sayfalarında yayımlanan ve sonradan Mario J. Valdés'nin yayına hazırladığı *A Ricoeur Reader: Reflection and İmagination* (Toronto: University of Toronto Press, 1991) adlı kitabın 320-337 sayfalarında tekrar okuyucuya sunulan "Writing as a Problem for Literary Criticism and Philosophical Hermeneutics" adlı makalesinin çevirisidir.

I. 'KONUŞMA'DAN 'YAZMA'YA GEÇİŞ

Yazmada gerçekleşen şey, sanal halde veya kuvve halinde olan bir şeyin –yani, canlı konuşmada henüz olgunlaşarak nihai halini almamış bir şeyin – tam olarak ortaya çıkıp sergilenmesi; kısacası, 'söylenen'in 'söyleyiş' ten ayrılması olayıdır.

Sözlü mesajın 'olay (yani, söyleyiş) ile anlamın (yani, söylenenin) diyalektiği' şeklinde de betimlenebilecek olan diyalektik yapısı, bu 'söylenen ile söyleyişin ayrılması' olayına işaret etmektedir.

Belli bir dil için oyunun kurallarını oluşturan ilkelerin sabit ve kararlı yapısı ile mesajın yok olup giden varlığı arasında yapılacak basit bir karşılaştırma ile sözlü mesajın olay niteliği vurgulanabilir. Bu yokolup gitme durumu, sadece ve sadece mesajın gerçek olduğu, ilkenin ise sanal bir varlıktan ibaret olduğu gerçeğinin tamamlayıcı diğer yüzünü oluşturur. Söz konusu ilkeyi, sadece, farklı ve her defasında biricik olan konuşma eylemleri gerçeğe dönüştürmektedir.

Fakat, 'konuşma durumu' –Benveniste'nin dediği gibi– yok olup giden bu olaydan ibaret olsaydı, bu ilk ölçüt yalnız başına ele alındığında aydınlatıcı olmaktan çok yanıltıcı olurdu. Bu durumda, sözlü mesaj durumunu hesaba katmayıp devre dışı bıraktığında bilim haklı olacak, sözün ontolojik önceliği de boş ve sonuçsuz kalacaktı. Ancak, bir konuşma eylemi, yok olup giden geçici bir şeyden ibaret değildir. O, tanımlanabilir ve aynı şey olarak tekrar tanımlanabilir; böylece onu tekrar söyleyebilir veya başka sözcüklerle ifade edebiliriz. Hattâ onu başka bir dilde bile ifade edebilir veya bir dilden diğerine aktarabiliriz. Tüm bu değişiklikler boyunca, 'önermesel içerik' denilebilecek olan kendi kimliğini –yani, 'söyleneni olduğu hâliyle'– korur.

Dolayısıyla, olduğu haliyle sözlü mesajı meydana getiren ilişkiyi – yani, olay ile anlam arasındaki ilişkiyi– hesaba katabilmek için, ilk ölçütümüzü –olay olarak sözlü mesajı– daha diyalektik bir tarzda yeniden formüle etmek zorundayız.

'Olduğu haliyle söylenen'in iç yapısı ve oluşumu, çekirdek olarak yüklemin rolü, minimum sözlü birim –yani, cümle– konusundaki ölçüt, aynı önermesel eylem içerisinde gerçekleşen tekil tanımlama ve tümel yargıda bulunma arasındaki kombinasyon vb. durumları ayrıntılı bir şekilde açıklamanın yeri burası değildir. Şunu söyleyerek kendimizi sınırlamalıyız: Sözlü mesajın yok olup giden bir olaydan ibaret olmadığı ve yüklemsel formuna dayanan kendine ait bir yapısının bulunduğuna, sözü edilen bu iç yapı tanıklık etmektedir.

Şu halde sözlü mesajı, cümledeki 'olay' ve 'anlam'ın diyalektik birliği oluşturmaktadır. Mesajı dilin kuralına indirgemeye çalışan her türlü çabaya karşı bu 'olay' niteliği vurgulanmaktadır. Dil yeteneğimizin icra ânındaki zorunlu aktüelleşmesini görünür hale getirmesi durumunda, bir olay olarak konuşma lehine yapılacak her apoloji anlamlı ve önemlidir. Fakat aynı apoloji, sözün bu olay niteliğinin –geçerli olduğu– aktüelleşme sorunsalından diğer bir sorunsala –yani, anlama sorunsalına– taşınması durumunda sınırlarını aşmış ve suistimal edilmiş olur. *Eğer her konuşma bir olay olarak icra edilebilirse, bu durumda o, anlam olarak* –yani, iki işlevin (tanımlama ve yükleme işlevlerinin) sentezi şeklinde tarif edilebilen önermesel içerik olarak– *anlaşılır.*

Yazıdaki anlamı olaydan ayırmayı mümkün kılan şey, olay ile anlamın bu diyalektiğidir. Ancak bu ayırma, sözün temel yapısını iptal edip ortadan kaldıracak şekilde bir şey değildir. Bu son durumda ortaya çıkan metnin semantik otonomluğunu, hâlâ, olay ve anlamın diyalektiği yönetir. Ayrıca diyebiliriz ki, bu diyalektik, yazıda, açık seçik görünür hale getirilir. Yazı, sözün tam olarak sergilenmesinden ibarettir. Jacques Derrida'nın yaptığı gibi, 'yazı'nın 'konuşma'dan ayrı bir kökünün bulunduğunu ve konuşmaya, mesajın sesine ve *kelâma (logos)* aşırı dikkat göstermemiz nedeniyle yazının bu temelinin yanlış anlaşıldığını kabul etmek, sözün her iki aktüelleşme tarzının da onun diyalektik yapısı üzerine oturduğunu görmemek olur.

Roman Jakobson'un "Dilbilim ve Şiir" adlı makalesinde tasvir edilen iletişim şemasından işe başlamayı öneriyorum. Jakobson, altı 'işlev'i, mesaj ileten sözün –konuşan, işiten, araç veya kanal, kural, durum ve mesaj öğelerinden oluşan– altı ana 'faktör'ü ile (her işlev, faktörlerden biri ile karşılıklı ilişki içinde olacak şekilde) ilişkilendirir: Bu işlevlere, hissî (*emotive*), çağrışımsal, duygusal (*phatic*), metalinguistik, atıfsal ve şiirsel işlevler adı verilir. Bu terminolojiyi kullanacak olursak, yazı hakkındaki sorunumuz, 'sözlü mesaj yazıya geçirildiğinde, söz konusu faktör ve işlevlerin karşılıklı etkileşiminde hangi değişikliklerin, hangi transformasyon veya deformasyonların etkin rol oynadığının araştırılması' sorunu olarak ortaya konabilir.

A. MESAJ VE ARAÇ: SABİTLEŞTİRME

Konuşmadan yazmaya geçişte gerçekleşen en açık ve seçik değişim, mesaj ile onu ileten araç veya kanal arasındaki ilişki ile ilgilidir. Sözü edilen değişim ilk bakışta sadece bu ilişki ile ilgili görünmektedir; fakat daha yakından incelendiğinde görülür ki bu ilk değişim her tarafa yayılır ve tüm faktör ve işlevleri belirgin bir şekilde etkiler. Dolayısıyla, bize düşen

şey, bu merkezî değişimden yola çıkarak çevredeki çeşitli etkilere doğru yol almaktır.

Aracın doğasında gerçekleşen basit bir değişim olarak yazma problemi, sözün, taş, papirüs veya kâğıt gibi insan sesinden başka haricî bir taşıyıcıda sabit ve kalıcı hale getirilmesi problemi ile aynı şeydir. Bir anlık sesli, fizyonomik veya mimiksel ifadelerin yerine geçen bu yazıya geçirme işinin kendisi, aslında çok büyük bir kültürel kazanım ve başarıdır. Burada insan yüzü ortadan kalkmakta, artık mesajı maddesel 'işaretler' aktarmakta veya iletmektedir. Bu kültürel kazanım, öncelikle sözün 'olay' niteliği ile, ikinci olarak da anlam ile ilgilidir. Söz, sadece o andaki geçici söz durumunda varolduğu için bir konuşma olarak uçup gitmekte ve böylece gözden kaybolabilmekte, veya bir yazı olarak sabit ve kalıcı olabilmektedir. Sözü edilen olay bir süre varolup sonra ortadan kaybolduğu içindir ki bir 'sabit ve kalıcı hale getirme', bir 'yazıya geçirme' problemi vardır. Bizim sabit ve kalıcı hale getirmek istediğimiz şey *dil yetisi (langue)* anlamında dil değil, sözlü mesajdır. Tamamı, sabit ve kalıcı hale getirilecek yegâne şey olan sözlü mesaja hizmet eden harfler, sözcükler ve gramer gibi şeyleri yazıya geçirmek suretiyle sabit ve kalıcı hâle getirmemiz ise, sadece ve sadece, ana amaca hizmet eden alt birimler oldukları içindir. Geçici ve zamansal olmayan bir sistem, ne varlık alanına çıkıp görünür ne de yok olup gözden kaybolur; böyle bir sistem, 'vuku bulmaz', o kadar. Sadece ve sadece sözlü mesaj kalıcı hale getirilecektir; çünkü bir 'olay' olarak söz, yok olup gitmektedir.

Fakat, sabitleştirme fenomeninin diyalektik olmayan bu tasviri, yazıya geçirme işleminin özüne ulaşamamaktadır. Yazma, sözlü mesaj durumunu yok olmaktan kurtarabilmektedir çünkü yazmanın sabit ve kalıcı hale getirdiği şey aslında 'konuşma olayı' değil, konuşmada 'söylenen' (şey) dir –yani, olay– anlam çiftini oluşturan 'niyet veya düşüncenin dışsallaşması'dır. Yazdığımız veya yazıya geçirdiğimiz şey, konuşma eyleminin bilgisel içeriğidir (*noema*) –yani, konuşma olayının anlamıdır– yoksa bir 'olay' olarak konuşma olayının kendisi değildir. Daha sonra bu makalenin ikinci kısmında Platon'u izleyerek ortaya koyacağımız sakıncalara rağmen, sözlü mesajın varması gereken yer, bu 'yazıya geçiriliş'tir. Özüne ait diyalektiğin tam olarak ifade edildiği haliyle 'sözlü mesaj' olarak sözün tamamlanması, sadece ve sadece, 'söyleme'nin dışa vurulup ilân edilmesiyle –yani, '*sagen*'in '*Aussage*' haline gelmesiyle– olmaktadır.

Peki, yazma problemi yazıya geçirme ve sabitleştirme sorunsalından ibaret midir? Başka bir ifadeyle, yazma denilen şey, konuşanın kendi bedeninden başka maddesel işaretlerin insanın sesi, yüzü ve mimiklerinin yerine geçtiği bir 'aracın değişmesi problemi'nden ibaret midir?

Yazının icadı ile ilişkilendirilebilecek sosyal ve politik değişimler alanını bir düşündüğümüzde, yazmanın, salt maddesel sabitleştirmeden çok daha fazla bir şey olduğunu tahmin edebiliriz. Bu fevkalâde kazanım ve başarılardan sadece bazılarını hatırlamamız yeterlidir. Uzaktaki bir ülkede yürütülen politik idarenin doğuşu, emirlerin uzak yerlere ciddi bir çarpıtma ya da değişme olmaksızın ulaştırılmasının mümkün olması ile ilişkilendirilebilir. Yazmanın bu politik uzantısı, onun sonuçlarından sadece biridir. Pazar ilişkilerinin ve dolayısıyla ekonominin doğuşu da, hesap görme veya borç ödeme kurallarının sabit ve kalıcı hale getirilmesi ile birebir ilişkilendirilebilir. Tarihin doğuşu, arşivlerin oluşturulmasıyla; adalet ve hukuk normlarının ortaya çıkışı, belli bir hâkimin kanaatinden bağımsız karar vermenin bir standardı olarak hukukun sabitleştirilmesiyle vs. vs. ilişkilendirilebilir. Böyle son derece geniş olan bir sonuçlar alanı göstermektedir ki, yazıya geçirilerek sabitleştirilmek suretiyle insanoğlunun sözlü mesajı sadece yok olup gitmekten korunmakla kalmamış, iletişimsel işlevinde derin bir etkiye de maruz kalmıştır.

İkinci bir gözden geçirme bizi bu yeni düşüncenin peşinden gitmeye teşvik etmektedir. Yazma, sadece, daha önce geçen sözlü mesajın sabit ve kalıcı hale getirilmesi ya da sözlü dilin yazıya geçirilmesinden ibaret olmayıp, insan düşüncesinin arada bir 'sözlü dil safhası' olmaksızın doğrudan doğruya yazıya geçirilmesi olduğunda, yazma, spesifik bir sorun ortaya çıkartmaktadır. Böyle bir durumda yazma, konuşmanın yerini almaktadır. Burada, mesajın anlamı ile maddesel iletişim aracı arasında bir tür kısa devre oluşmaktadır. O zaman biz de kelimenin orijinal anlamında 'literatür' ile uğraşmak durumunda oluyoruz. Artık mesajın kaderi *seslere* değil, *harflere* (ya da *yazıya*) devrediliyor.

Bu yer değişiminin ne boyutta olduğunu ölçmenin en iyi yolu, iletişim işleminin diğer bileşenleri arasında meydana gelen değişiklikler alanına bir göz atmaktır.

B. MESAJ VE KONUŞMA

Değişecek ilk bağlantı, mesajın konuşan ile olan bağlantısıdır. Aslında bu değişimin kendisi, bir bütün olarak konuşma durumunu etkileyen iki simetrik değişimden biridir. Yüz-yüze olan ilişki yerini mesajın doğrudan doğruya *harflere* dökülerek yazıya geçirilmesinin sonucu olan daha karmaşık 'okuma-yazı ilişkisi'ne bırakması durumunda, iletişim zincirinin bir ucunda yer alan 'mesaj-konuşan ilişkisi' ve zincirin diğer ucunda yer alan 'mesaj-işiten ilişkisi' tamamıyla kökten şekil değiştirmiştir. Diyalojik durum adeta patlamıştır. Yazı ile okuma arasındaki ilişki artık tikel bir 'konuşma-işitme ilişkisi' durumu değildir.

Bu değişimleri daha ayrıntılı bir şekilde incelersek, mesajın geriye onu söyleyene yaptığı göndermenin şu şekilde etkilendiğini görürüz. Mesajda cümle, onu söyleyen kişiye, farklı öznellik ve kişilik göstergeleriyle işaret etmektedir: 'Ben' zamiri etrafında odaklanan kişi zamirleri, 'şimdi' ve 'burası' etrafında odaklanan zaman ve mekân zarfları, 'basit geniş zaman (veya bildirme kipi)' etrafında odaklanan fiil kipleri vs. Fakat, sözlü mesajın durumunda konuşan kişi konuşma durumuna dahil olduğu için burada mesajın geriye onu söyleyen kişiye işaret edebilirliği bir doğrudanlık karakteri taşımaktadır. Burada, konuşan kişi, *Dasein*'ın gerçek anlamı olan 'şurada-oluş' anlamında oradadır, varolmaktadır. Bunun bir sonucu olarak, konuşanın kişisel niyeti ile sözlü mesajın anlamı birbiriyle öyle bir şekilde örtüşmektedir ki, konuşanın neyi kastettiğini anlamak ile onun sözlü mesajının anlamını kavramak aynı şey olmaktadır.

Almanca'daki '*meinen*' ve İngilizce'deki '*to mean*' (kastetmek, demek istemek, anlamına gelmek) ifadelerinin muğlak oluşu, diyalojik durumdaki bu örtüşmeyi gösterir. Oysa yazılı mesajda yazarın niyeti ile metnin anlamının örtüşmesi yok olur. Yazıya geçirme kavramına, daha önce geçen sözlü mesajın sabit ve kalıcı hale getirilmesinden ibaret olmanın ötesindeki kesin ve belirgin anlamını veren şey, metnin harfi harfine anlamı ile yazarın zihnindeki niyeti arasındaki bu ayrışmadır. Yazıya geçirme kavramı, yazarın zihnindeki niyeti ile metnin harfi harfine anlamı – yazarın kastettiği anlam ile metnin ifade ettiği anlam– arasındaki bağlantının kesilmesinin sonucu olarak ortaya çıkan 'metnin semantik özerkliği' kavramı ile eşanlamlı hale gelmektedir. Metnin hızı, yazarının yaşadığı sonlu ufkun dışına taşmaktadır. Artık metnin ne dediği, yazarın onu yazdığı zaman neyi kastettiğinden daha fazla önem arz etmektedir.

Bu 'semantik özerklik' kavramı, hermeneutik için fevkalâde öneme sahiptir. Yorumlama onunla başlar; yani yorumlama, bu kavram ile, yazarın psikolojisine demir atıp bağlandığı halatları koparan bir anlamlar kümesi çerçevesinde kendi prosedürünü açıp genişletir. Fakat yorumlamanın bu şekilde 'psikolojiden soyutlanması', 'yazarın kastettiği anlam' kavramının tüm anlam ve önemini yitirdiği anlamına gelmez. Burada da yine, diyalektik olmayan bir 'olay-anlam ilişkisi' anlayışı, bir alternatifi diğerinin karşısına koyma eğilimi gösterecektir. Bir yanda, W. K. Wimsatt'ın 'niyet yanlışlığı' adını verdiği, metnin geçerli herhangi bir yorumu için yazarın niyetini ölçüt kabul eden yaklaşım olacak, diğer yanda da benim –simetrik olarak– 'mutlak metin yanlışlığı' diyeceğim, metnin özünde yazarsız bir varlık veya nesne olarak görülmesi yanlışlığı olacaktır. Eğer niyet yanlışlığı metnin semantik özerkliğini gözardı ediyorsa, bunun karşıtı olan yanlışlık da bir metnin birileri tarafından bir şeyler

hakkında birilerine söylenen bir mesaj olma özelliğini sürdürdüğünü unutmaktadır. Metinler doğal nesneler –yani, kumdaki çakıl taşları gibi, insan-ürünü-olmayan şeyler– düzeyine indirgenmediği sürece mesajın bu temel özelliğini ortadan kaldırmak imkânsızdır.

Metnin semantik özerkliği, olay-anlam ilişkisini daha karmaşık bir hale getirir ve bu anlamda onun diyalektik bir ilişki olduğunu ortaya koyar. Yazarın kastettiği anlam, kendisine başvurarak sorup soruşturma amacıyla yazar karşımızda mevcut olmadığı ölçüde, gayet yerinde bir şekilde metnin bir boyutu olur. Metin artık cevap vermez duruma geldiğinde, artık onun bir söyleyeni değil, bir yazarı vardır. Yazarın kastettiği anlam, metnin harfi harfine anlamının diyalektik tamamlayıcısıdır ve bunlar birbirlerinin yardımıyla anlaşılmak zorundadırlar. 'Yazar' ve 'yazarın kastettiği anlam' kavramları, 'semantik özerklik' kavramı ile eşzamanlı bir hermeneutik problemi doğurmaktadır.

C. MESAJ VE İŞİTEN

İletişim zincirinin karşı ucunda yer alan 'metnin mesajı-okuyan' ilişkisi, mesajın yazar ile olan ilişkisinden daha az karmaşık değildir. Sözlü mesaj diyalojik durum tarafından önceden belirlenen birisine –yani, size, ikinci şahsa– hitap ederken, yazılı bir metin, bilinmeyen bir okuyucuya ve potansiyel olarak da okumasını bilen herkese hitap etmektedir. Muhatabın bu şekilde evrenselleşmesi, yazmanın daha çarpıcı olan sonuçlarından biridir ve bir paradoks yoluyla ifade edilebilir. Bu durumda mesaj, maddesel bir destek ile bağlantılandırıldığından, yüz-yüze durumun darlığından kurtarılmış anlamında daha manevî veya ruhanî hale gelmiş olur.

Kuşkusuz bu evrensellik sadece potansiyel bir evrenselliktir. Bir kitap, olgusal olarak, toplumun sadece bir bölümüne hitap eder ve kendileri toplumsal kabul ve dışlama kurallarına tâbi olan aracılar (*media*) yoluyla kendine has okuyucularına ulaşır. Diğer bir deyişle okuma, belli tarzlara uyan toplumsal bir fenomendir ve dolayısıyla rahatsız edici de olsa bazı sınırlamalara katlanmak durumundadır. Ancak yine de bir metnin potansiyel olarak okumasını bilen herkese hitap ettiğini söyleyen bir önerme, herhangi bir okuma sosyolojisine çizilen bir sınır olarak korunmalıdır. Bir eser, kendi topluluğunu da yaratır. Bu yolla o, iletişim dairesini genişletir ve gayet yerinde olarak yeni iletişim tarzlarını başlatır. Bu gerçekleştiği ölçüde de eserin kendi yarattığı muhatap kitle tarafından tanınması, öngörülemez bir olaydır.

Bir kez daha söyleyelim ki anlam-olay diyalektiği, tam olarak yazıda sergilenir. Mesajın mesaj olarak ortaya konulması ise hem evrensel hem de rastlantılı olan 'hitabın diyalektiği' tarafından gerçekleştirilir. Bir yan-

da, geniş potansiyel okuyucular alanını açan ve âdeta metnin muhataplarını yaratan şey metnin semantik özerkliği olurken, diğer yanda, metni önemli ve dolayısıyla anlamlı kılan şey de muhatapların ona verdiği cevap olmaktadır. Okuyucuları hakkında endişe duymayan ve o anda muhatabı olan topluluğu küçük görerek gözardı eden yazarların, kimi zaman dumanlı bir gelecekte tasavvur ettikleri gizli bir topluluk olarak okuyucularına seslenip durmaları da bundan dolayıdır. Sonsuz sayıda okuyucu ve dolayısıyla yorumculara açık olmak, metnin anlamının bir parçasını oluşturur. Bu 'çok sayıda okumaya fırsat verme' özelliği, metnin semantik özerkliğinin diyalektik tamamlayıcısıdır.

Bundan şu sonuç çıkmaktadır: Yazarda olduğu gibi, metnin anlamının içselleştirilmesi problemi de paradoksal hale gelir. Okuyucunun hakkı ile metnin hakkı, yorumlamanın tüm dinamiğini meydana getiren önemli bir mücadelede birbirine oldukça yaklaşırlar. Hermeneutik, diyalogun bittiği yerde başlar.

D. MESAJ VE NORM

Mesaj ile norm arasındaki ilişki mesaj olarak dilin üretilmesinde o derece temel bir unsurdur ki, ister sözlü ister yazılı olan mesajı mesaj olarak belirleyip tanımlayan şeyin o olduğu bile söylenebilir. Norm, veya daha doğru bir ifadeyle normlar (fonoloji, sözlük ve sentaks ile ilgili kurallar), mesajı söyleyen kişiye, farklı birimler kümesini ve kendileriyle en temel mesaj birimi olan cümleyi oluşturduğu kombinasyon kurallarını temin ederler. Yazma, bu 'mesaj-norm' kutupluluğu ile ilgili hiçbir şeyi değiştirmez. Eğer yazma burada bir değişiklik gerçekleştirirse, bunu bir şekilde dolaylı bir yolla yapar. Burada kastettiğim şey, edebî türlerin, mesaj olarak mesajın ve şiir, hikâye veya deneme gibi mesaj türlerinin meydana getirilmesindeki işlevi ile ilgilidir. Bu işlev, kuşkusuz, mesaj ile norm arasındaki ilişki ile ilgilidir; zira türler, mesajı meydana getirmek için kullanılan türetici enstrümanlardır. Edebiyat eserlerinin bolluğunda kendilerini yönlendirmek amacıyla edebiyat eleştirmenleri tarafından kullanılan sınıflandırıcı enstrümanlar ve böylece eleştiriye konu olan sanat eserleri olmadan önce, onların mesaj ile olan ilişkisi, türetici gramerin tek tek cümlelerin gramatikliği ile olan ilişkisi ile aynı türdendir. Bu anlamda bu diskursif normlar, mesajın birimleri olan cümlelere yön verip şekillendiren fonoloji, sözlük ve sentaksla ilgili normlara katılabilirler. Bu durumda soru, 'edebî türler ne ölçüde gerçek anlamda yazmanın normlarıdırlar?' sorusudur. (Cevap): Sadece dolaylı fakat yine de kesin ve belirleyici bir şekilde.

Edebî türler, yazmayı hesaba katmaksızın kuramsal olarak tasvir edilebilecek bazı durumlar sergilerler. Bu türetici enstrümanların işlevi,

cümleden daha uzun olan yeni dilsel varlıklar –yani, salt bir cümleler toplamına indirgenemeyen organik bütünler– meydana getirmektir. Bir şiir, hikâye veya deneme, prensipte, konuşma ile yazma arasındaki karşıtlığa kayıtsız kalan kompozisyon kurallarına dayanır. Bu eserler, dinamik formların, sözlü ve yazılı dil arasındaki farklılığın kendileri için temel bir nitelik olmadığı cümle kümelerine uygulanması ile meydana gelirler. Bunun yerine, bu dinamik formların spesifikliğinin, konuşma ve işitme dikotomisinden başka bir dikotomiden yola çıktığı görülmektedir: Başka bir alandan –uygulama ve eser alanından– alınan kategorilerin mesaja uygulanması için. Dil, üretim ve sanat eserlerinden, ve bunları genişletmek suretiyle de mesajın kelimelerinden söz etmemize izin veren bir tür sanatkârlık kurallarına tâbi tutulur. Edebî türler adını verdiğimiz türetici enstrümanlar, onların türetilmesine yön verip şekillendiren teknik kurallardır. Bir eserin tarzı, bir tek ürün veya eserin bireysel formundan başka bir şey değildir. Burada yazar sadece onu söyleyen değil, kendi ürünü olan bu eserin yapıcısıdır da.

Fakat, teori ile pratik arasındaki dikotomi konuşma-yazma çiftine indirgenemez ise, pratik, teknik ve eser kategorilerinin mesaja uygulanmasında, yazma, kesin ve belirleyici bir rol oynar. Bir form, ona şekil vermek amacıyla bir maddeye uygulandığında, bir üretim varolmaktadır. Mesaj üretim alanına aktarıldığı zaman, kendisine, şekil verilecek şey ya da madde muamelesi de yapılır. Yazmanın işe karıştığı yer de işte burasıdır. Maddesel bir destek olarak 'yazıya geçirme', hem söyleyen hem de işitenle ilgili olarak metnin semantik özerkliği ve yazmanın dışsallık karakteristiklerinin ilgili tüm özellikleri, dili özel bir sanatkârlık konusu haline getirmeye yardım ederler. Yazma sayesinde dilsel eserler, heykeller kadar bağımsız ve kendi kendine yeter hale gelirler. Edebiyatın, dilin hem yazılı haldeki hem de edebî türlere göre şekillenip somutlaşmış durumdaki şeklini ifade ediyor olması rasgele veya şans eseri bir şey değildir. Edebiyatta, yazıya geçirme ve üretme problemleri birbiriyle örtüşme eğilimi gösterirler. Aynı şey, 'yazıya geçirme durumu' ile 'üretici edebî kompozisyon kuralları tarafından meydana getirilen eserlere ait yapı'yı birleştiren 'metin' kavramı için de söylenebilir. Metin, hem yazıya geçirilmiş hem de incelikle işlenmiş bir mesajı ifade eder.

Sözlü eserleri meydana getiren spesifik normlar ile yazma arasında hüküm süren özel ilişki işte böyledir. Bu ilişki o derece yakındır ki, neredeyse, şiirsel ve öyküsel kompozisyonların sözlü ifadelerinin bile yazmaya denk olan işlemlere dayandığını söyleme eğilimi gösteririz. Epik şiirlerin, lirik şarkıların, alegorik hikâyelerin ve atasözlerinin ezberlenmeleri ve bunların ritüel tarzda okunmaları bu eserlerin formlarını öyle bir

şekilde sabitleştirme ve hattâ dondurma eğilimi gösterir ki, burada hafıza, dışsal işaretlerin sağladığına benzer bir yazıya geçirme desteği görünümündedir. Yazıya geçirmenin genişletilmiş bu anlamında 'yazma' ile 'sözlü eserlerin edebî kompozisyon kurallarına göre üretilmesi' işi, birbirinin aynı (veya özdeş) işlemler olmamakla birlikte birbiriyle örtüşme (veya uyuşma) eğilimi göstermektedirler.

E. MESAJ VE REFERANS

Yazmaya atfedilebilir olan ve mesajın işleyişinde meydana gelen en karmaşık değişikliklerin incelenmesi işini, bu araştırmanın sonuna dek erteleyegeldik. Bunlar, Roman Jakobson'un önerdiği iletişim şemasındaki 'mesajın atıfsal işlevi' ile ilgilidirler; ayrıca bunlar, iki nedenle en karmaşık sonuçlardır. Bir yandan, anlam ile referans arasındaki ayrım, yazmayı mümkün kılan dışsallaştırma modelini bize temin eden olay-anlam diyalektiğinden daha karmaşık bir diyalektiği mesaja dâhil eder. Bu, bir bakıma, içkin bir 'mânâ' olarak anlamın kendisinin aşkın bir 'referans' olarak dışsallaştığı ikinci dereceden bir diyalektiktir; öyle ki burada düşünce, anlam aracılığıyla, nesneler, durumlar, şeyler, olgular vs. gibi farklı türden dil dışı varlıklara yönelir. Diğer yandan, incelenecek olan referans değişikliklerinin çoğu, 'yazma olarak yazma'ya değil de 'edebiyatı meydana getiren sözlü mesaj türlerine sıradan bir aracılık ediş olarak yazma' ya atfedilecektir. Hattâ bu değişikliklerden bir kısmı, doğrudan doğruya, şiir gibi spesifik edebî türlere mahsus stratejinin ürünleri olarak ortaya çıkarlar. Şu halde yazıya geçirme, referansın yeni kaderinden sadece dolaylı olarak sorumludur.

Ancak, tüm bu ihtiyatlı yaklaşımlara rağmen yine de şu söylenebilir: Sözlü mesajda söylediğimiz şeyin referans alanı için nihaî ölçüt, kendisine atıf yapılan şeyi, hem konuşan kişinin hem de işiten kişinin paylaştığı durumun üyesi olarak gösterebilme olasılığıdır. Bu durum diyalogu çevrelemektedir ve onun sınır taşlarının tamamı bir jest veya bir parmak işaretiyle gösterilebilir. Veya, ona, mesajın kendisi tarafından, işaret zamirleri, zaman ve mekân zarfları ve fiil kiplerini içeren işaret edicilerin imâlı atıfları aracılığıyla, göstererek tanımlama şeklinde de işaret edilebilir. Ya da son olarak, bu sınır taşları, ortak atıf çerçevesi içerisinde sadece bir tek şey belirlenip tanımlanabilecek şekilde kesin ve belirgin olarak tarif ve tasvir edilebilirler. Aslında gösterici işaretler ve –bunun da ötesinde– kesin ve açık tarif ve tasvirler, hem sözlü hem de yazılı mesajda aynı şekilde işlerler. Onlar, tekil tanımlamalar sağlarlar; tekil tanımlamalar ise, atıf yapılan şeye bir jest ile işaret etme anlamındaki göstermeye dayanmak zorunda değillerdir. Fakat yine de tekil tanımlamalar, nihai

olarak, karşılıklı konuşma durumunun belirlediği 'bura' ve 'şimdi'ye atıf yaparlar. Sözünü ettiğimiz şeyi uzay-zaman ağı içerisindeki bir 'biricik durum' ile ilişkilendirmeyen hiçbir tanımlama yoktur; ayrıca, uzay ve zaman içerisinde duruma ilişkin 'bura' ve 'şimdi'ye nihâî bir atıfta bulunmayan hiçbir yer ağı da yoktur. Bu nihai anlamda sözlü dilin tüm atıfları, diyalogun üyeleri tarafından ortak olarak kavranan duruma bağlı olan göstermelere dayanır. Bunun sonucu olarak diyalojik durumdaki tüm atıflar, durumsaldırlar.

Yazmanın parçalayıp darmadağın ettiği şey, atfın diyalojik durum üzerine yapılan bu temellendirilmesidir. Gösterici işaret ediciler ve kesin tasvirler, tekil varlıkları tanımlayıp belirlemeye devam ederler; fakat tanımlama ile gösterme arasında bir boşluk (bir kopukluk veya uçurum) görünmektedir. Uzay veya zaman bakımından yazar ile okuyucu arasında bulunan uzaklık tarafından meydana getirilen 'bir ortak durumun olmayışı'; haricî maddesel işaretlerin, uzay ve zaman içindeki tüm mekânların mutlak orijini olan yazarın sesi, yüzü ve vücudu gibi şeylerin yerine geçmesi ile mutlak 'bura' ve 'şimdi'nin ortadan kaldırılışı; ve nihayet metni yazarın içinde bulunduğu zaman diliminden koparark ona belirsiz bir zaman içerisinde sınırsız bir potansiyel okuyucular alanı açan 'metnin semantik özerkliği'; sözlü mesajın zamansal ve geçici yapısındaki tüm bu değişiklikler, referansın gösterimsel karakterinde gerçekleşen paralel değişikliklerde yansıtılır.

Bazı metinler, sadece ve sadece, gösterimsel referansın durum ve şartlarını okuyucuları için yeniden kurar. Mektuplar, gezi raporları, coğrafî tasvirler, günlükler, tarihsel monografiar ve genelde gerçekliğin tüm betimleyici anlatımları, gösterimsel referansın eşitini 'sanki' tarzında (yani, 'sanki oradaymışsınız gibi') okuyucuya temin eder; ve bu, tekil belirleme ve tanımlamanın normal prosedürleri sayesinde olur. Metnin 'bura' ve 'şura'ları ile, üstü kapalı bir şekilde, nihai olarak, hem yazarın hem de okuyucunun ait oldukları ve ikisinin de bildiği biricik uzay-zaman ağı sayesinde okuyucunun mutlak 'bura' ve 'şura'larına atıf yapılabilir.

Referans alanının diyalojik durumun dar sınırlarının ötesine geçen bu ilk genişletiminin sonucu çok büyüktür. Yazma sayesinde, salt bir 'durum'a değil de bir 'dünya'ya sahip olan, sadece insandır. Bu genişletim, maddesel işaretlerin sözlü mesajın bedensel desteğinin yerine geçmesinin spiritüal uzantısı veya sonuçlarının bir başka örneğidir. Metin, anlamını zihinsel maksat ve niyetin vesayetinden nasıl kurtarıp özgürleştiriyorsa, aynı şekilde, referansını da durumsal referansın sınırlarından kurtarıp özgürleştirir. Bizim için dünya, metinler tarafından veya –en azından şimdilik– tasvirci metinler tarafından önümüze açılan, entegre olmuş referans-

lar topluluğudur. 'Yunan *dünyası*'ndan işte bu şekilde söz edebiliriz; artık bu, orada yaşayan kimseler için durumun ne olduğunu hayal ederek zihnimizde canlandırmak değil, gerçekliğin tasvirci anlatımları tarafından ortaya konan durumsal-olmayan referanslara işaret etmektir.

Referans alanının ikinci bir genişletimi, yorumlanması çok daha zor olan bir durumdur. Bu genişletim süreci, 'yazma olarak yazma'dan çok, 'belli bazı mesaj türlerinin açık (veya kimi zaman da kapalı) stratejileri'nden yola çıkarak işler. Dolayısıyla o, 'yazma'dan ziyade 'edebiyat' ile veya 'edebiyatın bir kanalı olarak yazma' ile ilgilidir. Roman Jakobson, kendi iletişim şemasını oluştururken, şiirsel işlevi, –ki bu, salt şiirden daha geniş anlamda anlaşılacaktır– referansın zararına olarak, mesajın kendi adına vurgulanması ile ilişkilendirir. Biz, şiirsel mesajı heykel tarzındaki kendi kendine yeten sanat eseri ile karşılaştırarak, referansın yıldızının bu sönüşünü zaten öngörmüştük. Tasvirci anlatımların 'sanki' referanslarında imâ edilen 'durumsal olan' ile 'durumsal olmayan' referanslar arasındaki boşluk veya kopukluk, artık doldurulamaz veya giderilemez olmuştur. Bu, kurgusal hikâyelerde –yani, tasvir edici rapor niteliği taşımayan hikâyelerde– görülebilir. Bir hikâyenin –belirli fiil kipleri ile ifade edilen– zamanı, gösterimsel olan ve olmayan tasvirlerin ikisinde de ortak olan biricik uzay-zaman ağı ile hiçbir bağlantısı bulunmaksızın, hikâyenin içerisinde hikâyenin kendisi tarafından sergilenir.

Peki, ister gösterimsel isterse tasvir edici anlamda referansın yıldızının bu sönüşü, tüm referansın tamamen ortadan kalkması sonucuna varır mı? Hayır. Benim iddiam şudur: Mesaj, bir şeyler hakkında olmaksızın olamaz (veya bir şeyler hakkında olmaktan geri duramaz). Bunu söylemekle ben, mutlak metin düşüncesi ya da kuramını reddediyorum. Bu 'referanssız metin' idealinin şartlarına, sadece, –Mallarmé'nin şiiri çizgisinde olan – çok az sayıdaki sofistike metinler sahiptirler. Fakat bu modern literatür tarzı, bir sınır durumu ve bir istisna olarak bulunmaktadır. O, Jakobson'un kastettiği anlamda –ki bu, ister lirik isterse hikâye şeklinde olsun tüm kurgusal literatürü kapsamaktadır– diğer tüm metinler için, hattâ diğer tüm şiir metinleri için, bir anahtar sunamaz. Şiir metinleri, şu veya bu şekilde, dünyadan söz ederler (dünya hakkında konuşurlar). Fakat tasvir edici bir şekilde değil. Jakobson'un kendisinin de belirttiği gibi burada referans ortadan kaldırılmış değildir, ikiye katlanmıştır ('*La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence [la dénatation], mais la rend ambigue. A un message á double sens correspondent un destinatuer dédoublé, un destinataire dédoublé et, de plus, une référence dédoublé*'). Mecazî ve genel olarak da sembolik ifadenin atıfsal değeri sayesinde, gösterimsel ve tasvirsel referansın silinip

yok edilmesi, tasvir yoluyla doğrudan söylenemeyip kendisine sadece imâ edilebilen 'dünyada varoluşunuz'un değişik yönlerine gönderme yapan bir atıf gücünü serbest hale getirir.

Dolayısıyla biz, sadece gösterimsel olmayan ve fakat tasvirsel olan referanslara değil, aynı zamanda hem gösterimsel hem de tasvirsel olmayan referanslara –yani, şiirsel söylemin referanslarına– izin verip yol açmak amacıyla 'dünya' kavramımızı genişletmeliyiz. Şu halde *dünya* terimi, yeni doğan bir bebeğin dünyaya geldiğini söylediğimizde hepimizin anladığı anlamı ifade etmektedir. Benim için dünya, ister tasvir isterse şiir tarzında olsun fark etmeksizin okuyup anladığımız ve sevdiğimiz her türlü metin tarafından önümüze açılıp sergilenen entegre olmuş referanslar topluluğudur. Bir metni anlamak ise, 'Dünya-olmayan'dan (*Unwelt*) bir Dünya (*Welt*) çıkarıp oluşturan tüm anlamlandırmaları, durumumuzun yüklemleri arasına –ilâve olarak– dâhil etmektir. Metnin önümüze açtığı referanslardan veya çoğu metnin atıfsal iddialarının önümüze açtığı dünyadan söz etmemize imkân veren şey, işte bu 'varoluş ufkumuzun genişletilmesi' eylemidir.

Bu anlamda, *Varlık ve Zaman*'da yaptığı *anlama* (*Verstehen*) analizinde Heidegger haklı olarak şöyle der: Bir mesajda ilk olarak anladığımız şey, diğer bir kişi değil, bir 'proje'dir, yani yeni bir 'dünyada varolma tarzı'nın ana hatlarıdır. Bu kısmın başında konulan iki rezerv kaydıyla, kendisini sadece yarından ve orijinal muhatabından değil, aynı zamanda diyalojik durumun darlığından da kurtarmak suretiyle mesajın nihayet varacağı bu yeri 'bir dünya tasarlamak' olarak açıkça ortaya koyan yegâne şey, yazmadır.

II. YAZMA ADINA BİR ÖZÜR BEYANI

Yukarıdaki analiz amacına ulaşmıştır. Her ne kadar tam olgunlaşmamış bir şekilde olsa da bu analiz, sözlü mesajda zaten işlemekte olan çekirdek konumundaki 'olay-anlam diyalektiği' ile 'düşünce ve niyetin dışsallaşması diyalektiği'nin tam tezahürünü göstermiştir. Fakat, onu öne çıkarmak suretiyle, üstü kapalı olarak kaldığı sürece sorunsuz ve garanti kabul edilebilecek bir şeyi problemli hale getirmiştir. Düşünce ve niyetin bu dışsallaşması, maddesel işaretlere, bir tür yabancılaşmayı da getirmemiş midir?

Bu soru, dışsallık şartını en pozitif şekilde sadece kültürel bir araz ve sözlü mesaj ve düşünce için muhtemel bir şart olarak değil, aynı zamanda, hermeneutik sürecin zorunlu bir şartı olarak da kabul etmemizi gerektirecek kadar radikal bir sorudur. Düşünce ve niyetteki mesajın dışsallaş-

ması paradoksunu, sadece, uzaklaşma ve yabancılaşmayı üretken bir şekilde kullanan bir hermeneutik çözebilir.

A. 'YAZMA'YA KARŞI

Yazmaya yapılan saldırı uzaklardan gelmektedir. O, Platon'un dışsallığı gerçek hatırlamanın karşıtı olmakla suçlamak için kullandığı belli bir bilgi –bilim– ve hikmet modeli ile ilişkilendirilir (*Phaedrus* 274e-277a). Platon burada onu bir mit şeklinde sunar; çünkü burada felsefe, dinsel hikmetin beşiği olan Mısır ile bağlantısı bulunan ve fakat kültürün karanlık geçmişinde kaybolmuş olan bir kurum, bir yetenek ve bir gücün varlık alanına çıkması ile ilgilidir. Thebes* kralı, sayıları, geometriyi, astronomiyi, şans oyunlarını ve harfleri (veya yazılı karakterleri) icat eden tanrı olan *Theuth*'u şehrine kabul eder. İcat ettiği şeyin gücü ve muhtemel yararlarının sorulması üzerine *Theuth*, yazılı karakterleri bilmenin, Mısırlıları daha bilge ve şeylerin hatırasını daha fazla koruyabilen kişiler yapacağını ileri sürer. Kral, 'hayır! Ruhlar, içten kendilerine dayanıp güvenmek yerine dışsal işaretlere bir kez güvendiler mi artık daha unutkan hale geleceklerdir' şeklinde cevap verir. Bu 'çare' (*pharmakon*) hatırlama (*reminiscence*) değil, sadece anısını yâdetmeden (*rememoration*) ibarettir. Talimat verip öğretmeye gelince, bu icadın getirdiği şey gerçeklik değil, onun benzeri (veya onu andıran) bir şeydir; hikmet değil, onun bir görünümüdür.

Sokrates'in yorumu bundan daha az ilgi çekici değildir. Yazma, cansız bir varlık meydana getiren 'resim yapma' gibidir; ki bu, cevap vermesi için kendisine soru sorulduğunda suskun kalır. Yazılar da, aynı şekilde, onlardan bir şeyler öğrenmek amacıyla kendilerine bir şeyler sorulması durumunda, 'sürekli aynı kalan biricik bir şeye işaret ederler'. Yazılar, bu verimsiz aynılığın yanı sıra, muhataplarına karşı da ilgisizdirler. Onlar, orada burada dolaşmaları hasebiyle, kime ulaştıkları konusunda da vurdumduymaz ve pervasızdırlar. Ayrıca, eğer bir tartışma çıksa veya haksız yere hakir görülseler, hâlâ babalarının yardımına ihtiyaç duyarlar. Onlar, kendi başlarına kendilerini kurtaramazlar.

Gerçek hatırlamanın savunması olan bu sert ve kaba eleştiriye göre, doğru ve gerçek mesajın –yani, hikmet (veya bilim) ile birlikte bulunan mesajın– ruhu ve temeli, konusuna hâkim, onu nasıl tanımlayacağını ve bölümleyeceğini, muhatabı olan ruha nasıl hitap edip onu ulaştıracağını bilen kişinin ruhunda yazılıdır.

---

* Thebes, antik dönemde yukarı Mısır'da Nil üzerinde kurulmuş ve bir zamanlar Mısır'ın başkentliğini de yapmış fakat sonradan harap olmuş şehrin adıdır (ç.n.).

Yazmaya yapılan bu Platoncu saldırı, bizim kültür tarihimizde yalnız kalmış bir örnek değildir. Rousseau ve Bergson da, farklı nedenlerle, medeniyetin başına belâ açan temel kötülükleri 'yazma'ya bağlarlar. Rousseau'ya göre dil, sadece sese dayandığı sürece, kişinin kendisi ve başkalarının huzurunda oluşunu korumuştur. Bu dönemde dil hâlâ his, heyecan ve tutkuların ifadesiydi. O, henüz yorum değil, belâgat ve fesâhat idi. Ayrılık, zulüm ve eşitsizlik yazı ile başlamıştır. Yazı, yazarını gizlediği gibi muhatabını da gözardı eder. Mal ve mülkün kendi sahiplerini ayırdığı gibi o da insanları ayırır. Sözlük ve gramerin tiranlığı, ticaret kanunlarının parada kristalleşip belirginleşen tiranlığı ile aynı düzeydedir. Biz, Tanrı'nın sözünün yerine, bilgili kişilerin iktidarına ve papazlığın hâkimiyetine sahibiz. Konuşan topluluğun dağılması, toprağın bölünerek taksim edilmesi, düşüncenin çözülmesi ve dogmatizmin hâkim olması gibi şeylerin tamamı yazı ile ortaya çıkmıştır. Bu nedenle, kişinin kendi huzurunda oluşunun taşıyıcısı ve aralarında herhangi bir uzaklık ve kopukluk bulunmayan bir toplumu birbirine bağlayan dâhili bağ olarak sesin bu savunulmasında, Platoncu hatırlamanın bir yankısı hâlâ duyulabilmektedir.

Bergson, doğrudan doğruya, uzay ve mekânın sesin zamansallık ve sürekliliğine nüfûz edişine tanıklık eden dışsallık prensibini sorgular. Gerçek kelime, önceki söyleyiş niyetini yerine getirmek için gerçekleştirilen 'entelektüel çaba'dan kaynaklanarak –yani, uygun ifadeyi aramada– ortaya çıkar. Bu araştırmanın depolandığı yer olarak yazılı kelime, hislerle, çabayla ve düşüncenin dinamizmi ile olan bağlarını kesmiştir. Burada sözdeki nefes, nağme ve ritim sona erer, bunların yerini şekil alır. O, yakalar ve büyüler; dağıtır ve izole eder. Sokrates ve İsa gibi otantik yaratıcıların hiçbir yazılı eser bırakmamalarının ve gerçek mistiklerin açıklanan düşünce ve ifadeleri reddetmelerinin nedeni, işte budur.

Bir kez daha ifade edelim ki, sesli çabaların içselliği, kendilerini 'kurtaramayan' ölü durumdaki yazıların dışsallığının karşısında yer alır.

B. YAZMAK VE İKON OLUŞ

Bu tür eleştirilere verilen cevap da itiraz kadar radikal olmalıdır. Sadece konuşmadan yazmaya doğru olan hareketin bir tasvirine dayanmak artık mümkün değildir. Sözü edilen eleştiri, bizi, şimdiye kadar kolayca garanti olarak kabul edilen şeyi meşrulaştırmaya çağırmaktadır. *Phaedrus*'da tesadüfen yapılan bir işaret bize önemli bir ipucu vermektedir. Yazma, resim yapmaya benzetilir ve bunların tasavvurlarının canlı varlıklardan daha zayıf ve daha az gerçek olduğu söylenir. Buradaki mesele, gerçekliğin gölgesinden ibaret olduğu kabul edilen ikon teorisinin, dışsal işaretler

yoluıyla gerçekleşen herhangi bir aracı oluşa yöneltilen her eleştirinin varsaydığı bir şey olup olmadığı meselesidir.

Eğer resmetmenin gerçeğin bu gölgemsi kopyasını yapmak olmadığı kanıtlanabilse, o zaman yazma problemine –Dagognet'in son zamanlarda kaleme aldığı *Yazma ve İkon Oluş* (*Ecriture et Iconicité*) adlı kitabında dikkatle ele aldığı gibi– ikon oluş genel teorisinin bir bölümü olarak geri dönmek mümkün olacaktı.

Orijinalden daha azını bile yansıtmadan oldukça uzak olan resmetme eylemi, bir 'ikonsal argümantasyon' olarak karakterize edilebilir; öyle ki burada örneğin resmetme stratejisi, sınırlı bir optik alfabe temeli üzerine gerçekliği yeniden kurmaktır. Bu büzülme ve küçülme stratejisi, bir bakıma daha az şey kullanarak daha fazla şeyi yansıtır. Böylece resmetmenin temel sonucu, günlük normal görüşün düzensizlik ve dağılma eğilimine –Platon'un gölge tasavvuruna– karşı direnmek ve kısaltılmış işaretler ağında evreni yakalamak suretiyle onun anlamını artırmaktır. İkonsal argümantasyon ile kastedilen şey, günlük normal görüşe mahsus optik erozyona zıt bir şekilde, çerçevenin küçücük mekânı içerisinde ve iki boyutlu bir tuvalin yüzeyinde gerçekleşen doyma ve zirveye ulaşmanın bir sonucudur. Günlük normal algılamada nitelikler birbirini nötrleştirme, uç ve sınırlarını bulanıklaştırma ve birbiriyle olan zıtlıklarını hafifleterek birinden diğerine geçişi sağlama eğilimi gösterirler; oysa resmetme –en azından Hollandalı ressamların yağlı boyayla resim yapmayı keşfetmelerinden beri– zıtlıkları artırır, yankılanmalarını renklere geri vererek onların tonlarına güç katar ve içinde şeylerin parladığı aydınlığın görünmesine izin verir. Resim yapma teknikleri tarihi, bize, bu anlamlı sonuçların, yağ ile karıştırılarak aktif hale getirilen boya maddelerinin keşfinden sonra ortaya çıktığını öğretmektedir. Az önce ressamın 'optik alfabesi' adını verdiğimiz bu seçim, onun, renkleri aşırı sulanıp hafifleme ve lekelenip donuklaşmadan korumasını sağlar; ayrıca bu seçim, ona, yüzeyin parlaklığının salt yansıtıcı etkisinin altındaki derin ışık kırılmalarını resmine dâhil etme fırsatı verir.

Ressam, yeni bir alfabetik materyal öğrenebildiği için –çünkü o bir kimyacı, bir damıtıcı, bir cilâlayıcı ve süsleyici ve bir camcı ya da sır kaplayıcısı idi– yeni bir gerçeklik metni de yazabilecektir. Hollandalı üstatlar için resim yapmak, evrenin ne üretilmesi ne de yeniden-üretilmesidir; o, evrenin başkalaşması veya şekil değiştirmesidir.

Bu açıdan bakıldığında, ağaç oymacılığı ve asitle metaller üzerine yapılan oymacılık teknikleri de aynı şekilde eğitici ve öğreticidir. Fotoğraf – en azından profesyonelce çekilmeyen fotoğraf– her şeyi yakalar fakat hiçbir şeyi sürekli tutmaz; fakat oymacılığın büyüsü, Baudelaire'in de

belirttiği üzere, özü (veya aslî olanı) sergileyebilmektedir; çünkü oymacılık, –bunu başka araçlarla yapıyor olmasına rağmen– tıpkı resim yapmada olduğu gibi, bir alfabenin icadına dayanmaktadır. Bu alfabe, *syncope** noktalarından, fırça darbelerinden ve beyaz yüzeylerden oluşan bir küçük işaretler kümesidir; öyle ki bu sayılanların hepsi resmin özelliğini artırır ve onun etrafını yokluk ile çevrelerler. Empresyonizm ve soyut sanat, doğal formların yok edilmesine doğru çok daha cesaretle yürümektedir; bu da, terkip edilmiş formları normal günlük görüş ile rekabet edecek olan ve salt inşâ edilmiş bulunan bir temel işaretler alanı uğruna yapılmaktadır. Bilim, algısal formları algısal olmayan yapılarla ilişkilendirmek suretiyle normal algısal formlara meydan okumaktadır; işte bu özelliği açısından, soyut sanatı kullanarak resim yapmak bilime çok yakındır, ona çok benzemektedir. Burada da, benzer şekilde, çizgilerle evrenin yakalanmasına, doğrudan olanın radikal bir şekilde reddedilmesi yoluyla hizmet edilir. Resim yapmak artık 'yeniden üretiyor' değil, sadece 'üretiyor' görünmektedir. Fakat o, *Timeaus*'un tanrısının yaptığı gibi, gerçekliği, elementleri düzeyinde yakalar. Konstrüktüvizm, sadece ve sadece, görünürde gerçekliğin reddedilişinin şeylerin figüratif olmayan özünün yüceltilmesinin şartı olarak görüldüğü bir yüceltme işleminin sınır durumudur. Bu durumda ikon oluş, bir geçeğin, sıradan normal bir gerçeklikten daha gerçek bir şekilde açığa çıkması anlamına gelir.

'Gerçekliğin estetik olarak yüceltilmesi' şeklindeki bu ikon oluş teorisi, bize, Platon'un 'yazma'ya yaptığı eleştiriye verilecek kesin bir cevabın anahtarını sunar. İkon oluş, gerçekliğin yeniden yazılmasıdır. Kelimenin sınırlı anlamında yazma da, belli bir ikon oluş durumudur. Sözlü mesajın yazıya geçirilmesi, dünyanın ikinci bir nüshası ya da uyarlamasının yapılmasıdır; uyarlama ise bir tekrar değil, bir başkalaşımdır.

Yazılı işaretlerin gerçekleştirdiği maddesel aracı oluşun bu pozitif değeri, resim yapmada olduğu gibi yazmada da, terkip gücü, sınırlı sayı ve farklı oluş gibi analitik özellikler sunan kayda geçirme sisteminin icat edilmesine atfedilebilir. Ancak, Batı kültürlerinde fonetik alfabenin hâkim olması ve harflerin seslere bağımlı olması nedeniyle görünürde yazmanın konuşmaya nispetle ikinci dereceden kalması, piktogramlar, hiyeroglifler ve tüm bunların ötesinde ideogramlar ile ifade edilen diğer yazıya geçirme olasılıklarını unutturmamalıdır. Öyle ki bu diğer olasılıklar, düşünülen anlamların doğrudan yazıya geçirilmesini temsil eder ve farklı deyimler içinde farklı şekillerde okunabilirler. Bu diğer yazıya geçirme

* Syncope noktaları, resim ve oymacılık gibi sanatlarda sanatçının, kimi zaman aralarını boş bırakarak koyduğu ve bu boşlukların doldurulmasını zihne bıraktığı kesik noktalardır; bu noktalar, bu sanatların alfabesini oluşturan temel unsurlardan sayılırlar (ç.n.).

türleri, evrensel bir yazma karakteri sergilerler; öyle ki bu karakter aynı şekilde fonetik yazmada da mevcuttur fakat orada seslere bağımlılık farklı görünme eğilimindedir: Bu farklılık, uzay-yapısı farklılığıdır; üstelik bu uzay-yapısı da sadece işaretleri taşıyanların değil, aynı zamanda işaretlerin kendilerinin, formlarının, durumlarının, karşılıklı uzaklıklarının, düzenlerinin ve lineer tavıralışlarının uzay-yapısıdır. İşitmeden okumaya yapılan geçiş, temelde, sesin geçici ve zamansal özelliklerinden yazılı işaretlerin uzaysal özelliklerine yapılan bu geçiş ile bağlantılandırılır. Dilin bu genel uzaysallaştırılması, yazının ortaya çıkması ile tamam olur. Kültürün görselleştirilmesi, tarafların karşılıklı hazır-oluş yakınlığında bulunan sesin gücünün kapı dışı edilmesiyle başlar. Yazılı metinler, insana tek başına iken –toplumu biraraya getiren seremonilerden uzak bir haldeyken– ulaşır. Soyut ilişkiler –kelimenin tam anlamında, telekominikasyon– görünmeyen bir topluluğun etrafa dağılıp saçılmış olan üyeleri arasında bağlantı kurar.

Yazmanın ikon oluşu ve sözlü mesajın harici olarak yazıya geçirilmesi yoluyla gerçekliğin yazı dünyasındaki ikinci nüshasının çıkarılması işleminin (*transcription*) maddesel enstrümanları, işte bu şekildedir.

III. YAZIYA GEÇİRME VE ÜRETİCİ UZAKLAŞMA

Artık son bir adım için hazırlanmış bulunuyoruz. Bu, bizi, sözlü mesajın dışsallaştırılmasının nihai haklılığını yorum sürecinin kendi içinde bulmaya götürecektir.

Yazma problemi, onun tamamlayıcı kutbu olan okumaya atıf yapıldığı zaman, bir hermeneutik problemi haline gelir. O zaman yeni bir diyalektik ortaya çıkar: Uzaklaşma ve içselleştirme (veya kendine mâl etme) arasındaki diyalektik. 'İçselleştirme' ile, metni yazarından koparıp ayıran 'semantik özerklik'in tamamlayıcı karşı kutbunu kastediyorum. 'İçselleştirmek', 'yabancı' olanı 'kendinin' yapmaktır. Bize 'yabancı' olan şeyi 'kendimizin' yapmaya genel bir gereksinim olduğu içindir ki genel bir uzaklaşma problemi vardır. O halde uzaklık, sadece bir olgudan, bir verilenden, şöyle şöyle olan bir sanat eseri veya sözlü mesaj ile bizim aramızda bulunan fiilî bir uzaysal ve zamansal kopukluk veya boşluktan ibaret değildir. O, diyalektik bir özelliktir; ayrıca o, uzaysal ve zamansal her türlü uzaklığı kültürel yabancılaşmaya dönüştüren 'diğeri-oluş' ile kendisi sayesinde her anlamanın kendi ben-anlayışını genişletmeyi amaçladığı 'kendi-oluş' arasında gerçekleşen bir mücadele prensibidir. Uzaklaşma, niceliksel bir fenomen değildir; o, kültürel yabancılaşmanın üstesinden gelmek için harcadığımız çaba, ilgi ve ihtiyacımızın dinamik olan tamamlayıcı karşı kutbudur. Yazma ve okuma, bu kültür mücadelesi içinde cere-

yan eder. Okuma, metnin anlamının, uzaklaşma şeklindeki yabancılaşmadan kendisiyle 'kurtarılarak' yeni bir yakınlığa yerleştirildiği 'çare'dir (*pharmakon, remedy*); öyle ki bu yeni yakınlık, kültürel uzaklığı bastırıp sindirerek korur ve 'diğeri-oluş'u 'kendi-oluş' içine dahil eder.

Bu genel problematik, hem düşünce tarihinde hem de bizim ontolojik durumumuzda derinden kök salmıştır.

Tarihsel olarak ifade edecek olursak, incelemekte olduğumuz bu problem, on sekizinci yüzyıl Aydınlanmasının klasik filoloji adına ona ilk modern formülasyonunu verdiği problemin yeniden formüle edilmiş halidir: Araya giren kültürel uzaklığa rağmen geçmişin kültürünün bir kez daha günümüze nasıl getirileceği problemi. Alman Romantizmi, nasıl olup da geçmişin dâhileri ile zamandaş olabileceğimizi sorarak bu probleme dramatik bir yön vermiştir. Daha da genel olarak söyleyecek olursak, bu, kişinin kendisini ona yabancı olan ruhanî bir hayata taşıyıp dönüştürebilmesi için, yazma yoluyla sabit ve kalıcı hale getirilmiş olan bir hayatın ifadelerini nasıl kullanacağı meselesidir. Bu problem, Mutlak Ruh mantığında tarihselciliğin üstesinden geldiğini ileri süren Hegelci iddianın yıkılıp dağılmasından sonra tekrar geri döner. Eğer geçmiş kültür miraslarının, kısmî bileşenlerinin tek yanlılığından teslim alınan kuşatıcı bir bütünde toplanıp özetlenmesi söz konusu değilse, o zaman bu mirasların aktarılma ve alınmalarının tarihselliğinin üstesinden gelinemez. O hâlde, mutlak bilginin yokluğunda son söz, uzaklaşma ve içselleştirmenin diyalektiğidir.

Bu diyalektik, –tarihsel olarak aktarılan kültür miraslarının alınıp kabul edilmesi şeklinde anlaşılan– 'gelenek olarak gelenek'in diyalektiği şeklinde de ifade edilebilir. Bir geleneği birinci dereceden kesinliğin nahifliği içinde yaşayıp onun içerisinde yerleştiğimiz sürece böyle bir gelenek hiçbir felsefî problem çıkartmaz. Gelenek, ancak bu ilk nahiflik kaybolduğu zaman problemli hale gelir. Bu durumda biz, yabancılaşmanın aralığından onun ötesine geçerek geleneğin anlamını tekrar yakalayıp kavramak zorunda kalırız. O andan itibaren geçmişin içselleştirilmesi, uzaklaşma ile yapılan sonsuz bir mücadele boyunca sürüp gider. Felsefî olarak anlaşıldığında yorumlama, uzaklaşma ve yabancılaşmayı üretken hale getirme çabasından başka bir şey değildir.

Yazma ile okuma arasındaki ilişki, uzaklaşma ve içselleştirme diyalektiği arkaplanı üzerine yerleştirildiğinde en temel anlamına kavuşur. Aynı zamanda, bu makalenin başlangıç kısmında ayrı bir şekilde Jakobson'un iletişim modeli izlenerek tasvir edilen kısmî diyalektik süreci de bir bütün olarak anlamlı hale gelir.



© Doğu Batı

KOLEKTİF ŞİZOFRENİ: ZAMANIN İKİ YÜZÜ

Ertuğrul R. Turan*

Geçmiş zaman, gelecek zaman
Çok az bilince olanak tanır.
Bilinçli olmak
zaman içinde olmamaktır.

T. S. Eliot

ÇOCUKLUK ÜLKÜSÜ: YİTİRİLMEMİŞ ZAMAN

Bir aileyi ziyaretimde, ailenin en genç üyelerine bir 'öykü yazar'ı olarak tanıtıldım. Akşam, dolayısıyla, en genç çocuğa bir öykü anlatılmam istendi. Aksi takdirde uyumayacaktı! Biraz kendi çocukluğumdan anımsadığım parçalar, biraz farklı zamanlarda okuduğum, tekrar okuduğum masallar, biraz öyküye uygun düşecek salt doğaçlamadan anında bir şey uydurmayı becerdim. Benin rahatlamam ve ebeveynlerin hoşnutluğu içinde çocuk uydurulan öyküden hoşnut, yüzünde mutlu bir gülümseme ile uykuya daldı. Ertesi akşam aynı şeyi tekrarlamak zorundaydım. Bu yönde bir daveti kestirip kendimi bir kaç yeni öyküye hazırlamalıydım. Ancak, ilk akşamdan daha hazırlıksız yakalandım. Çocuk 'yeni' öyküler istemiyordu; önceki akşam anlattığım aynı öyküyü istiyordu. Öykünün belli bir içeriği olmadığı için (yani benim için) ve anında uydurulduğu için tüm ayrıntıları anımsayamadım. Bu yüzden farklı bir doğaçlamayla devam ettim. Ancak çocuk bunları istemiyordu. Tamı tamına aynı öykünün, aynı biçimde anla-

* Ertuğrul R. Turan, Ankara Üniversitesi, DTCF Felsefe Bölümü.

> tılmasını istiyordu. Belleği kusursuzdu –acımasızca kusursuz. Öyküdeki en ufak kayma hemen fark ediliyor, düzeltiliyordu ve utancımı bir kınama izliyordu: 'Eğer bir çocuk öyküsünü doğru dürüst anlatamıyorsam, ne biçim bir yetişkin ve ünlü yazarım ben?' Kınamayı alçakgönüllülükle kabul ettim, ancak ben de protesto ettim: 'Eğer öyküyü tam olarak biliyorsan, neden benden öyküyü anlatmamı istiyorsun?' Bu çocuk için aptalca bir soruydu. Yanıtını kendim vermiştim. Çocuk öykünün bu biçimde anlatılmasını istiyor, çünkü öyküyü bu biçimde biliyor –neden başka türlü olsun?..Çocuk bilinen öykünün tam olarak aynı biçimde yinelenmesini istiyor, çünkü hoş bir deneyimi yeniden yaşamak istiyor. Dahası, ilk anlatımın kavramasına yardım ettiği dünyayı yeniden yaratıyor. Başka bir deyişle, öyküdeki olayları zamansız bir boyuta koymak istiyor ve anlatıcının her defasında zamansız bir dünyanın kapılarını açmasını diliyor. Ne demektir bu –zamanın zamansız düzeni?
>
> S. H. Vatsyayan
>
> *(A Sense of Time)*

Çocuk haklı. Zaman Yitiştir. Varolmak gizemli akışı durdurmaktır. Varolmanın başka yasası var mıdır? Düş zamanı, söylence zamanı, sonsuzluk. Bunlar artık yalnızca bir inanç. Sonsuz akıp gideni değil, zaman ile zamanı fethetmek istiyoruz. Zamanın zamansız düzenini istiyoruz. Bu özgür istencin bir kaprisi değil; tersine varoluşumuzun kendi ağırlığının, kendine tutkunluğunun psikopatik tepkisidir. Zaman anlatının aracıdır. Varoluşun öyküsünü olanaklı kılan odur. Ancak, anlatılacak olanın kalması, yakalanması, dondurulması gerekir. Olanaklı mı? İki araç var elimizde. Bilinç ve bellek. Birinin yapaylığı sorun. Deneyimi önermelere dönüştüren yapısı, açık ve seçikliği hedeflerken, deneyimin kendi dinamiğinde gizlenmiş öğelerine ulaşma becerisi özürlülüğü yüzünden, hedefini hep sanata kaptıran bilinç. 'Bilinç ne varolanın açıklığını yaratır, ne de insanın varolan için açıkta durmasını sağlar' (Heidegger, 1994: 16). İnsan varoluşunun varolma yolunun, varlığı anlamada yarattığı kökensel duruş olamadıkça –ki bu da zamansaldır– bilinç'in özürlülüğü devam edecektir. Diğeri ise, artık güvenli bir anılar arşivi gibi değerlendirilmiyor. Onun yazgısı da zamanın elinde. 'Kökeninde, bellek olabildiğince kendini vermektir: Sürekli yoğunlukta bir şeye bağlanmaktır –sadece geçmiş bir şeye değil, aynı biçimde şu anda olan ve olacak olana. Geçmiş, şimdi ve gelecek olan şu anda olan kendi varlığının birliğinde belirir' (Heidegger: 1968: 140). Zaman deneyimi ve deneyimin zamanlaşmasının etkileşimi, varoluşumuzun olanaklılığının sınırlarını yeniden belirlemek-

tedir. Buna koşut olarak deneyime ilişkin kavramların küçük okul sözlüğündeki güvenli ve şirin anlamları da değişmektedir.

ZAMANIN DENEYİMİ-DENEYİMİN ZAMANLAŞMASI

Derrida üzerine yaptığımız bir söyleşide Fredric Jameson yirminci yüzyılın *zaman yüzyılı* olduğunu ve zamanın *ötekisi*nin *–mekân* (space)– göz ardı edildiğini dile getirmişti. Aynı kaygıyı Boston Üniversitesi'nde Whitehead üzerine verdiği bir seminer sırasında Robert Neville'de kaygı ile belirtmişti. Neville'e göre Whitehead yorumcuları *süreç* (process) kavramına aşırı önem vererek Whitehead felsefesinin temeli *uzamsallığı* (spatiality) göz ardı ediyorlardı. Bu kaygıların altında neler yatıyordu? Yersiz yurtsuz bir zaman mı tanımlanıyordu? Kendi yatağını kendiyle birlikte sürükleyen bir zamanın deneyimi olanaklı mıydı? Aslında olup biten yaşamsız bir uzamsallıktan alınan intikamdı. On dokuzuncu yüzyıldan kalan miras hiç de iç açıcı değildi. Romantizm ile tüm yaşamı kucaklayan on dokuzuncu yüzyıl düşüncesi büyük bir düş kırıklığı ile önceki yüzyılın deneyim kültürünü yinelemeye başlamıştı. Deneyim alanı *idealarla* temsil edilen donuk bir uzamsallıkla sınırlanmıştı. Zaman ise bu alanda zorunlu olarak donup kalmıştı. Zamanın akışı bu uzamsallığın betimlenmesinde hiçbir göreve sahip değildi. Bir şeyler gelip geçiyordu. Ancak gelip geçenler, yitimlilikleri içinde ne anlaşılıyor ne de unutuluyordu. Yaşamın bu özelliğini, yitimliliği, yeniden kucaklamak gerekiyordu. Peki nasıl? Her şeyin yazgısını belirleyen zamanın, yeni düşünce deneyiminde kendi yazgısı nasıl belirlenecekti? Her şeyden önce sorulması gereken zamanın tüm gizemi ile neden yeni deneyim kültürünün vazgeçilmezi olduğudur. Simmel'in trajedi kavramı geldiğimiz noktayı açımlar nitelikte görünüyor: Yaşam tüm çelişki ve dalgalanmaları ile birlikte belli örüntüleri, biçimleri dile getirir ve sonra onları gerçekleştirir (Santos, 2001: 166). Zamana ilişkin paradoks bu belirleme ile başlıyor. Yaşamın belli biçimleri-örüntüleri zaman içinde gelişiyor ve geliştiği zamanın deneyimini değiştiriyor. Yeni yaşam biçimleri ve örüntülerinin sunduğu zaman deneyimi aynı anda zaman deneyimini olanaksız kılan yapıları da doğuruyor. Modern dönemin türdeş-çizgisel-ereksel-ölçülen zaman anlayışı, tekno-kapitalizmin, 'her şeyi daha kısa zamanda gerçekleştir' ilkesi ile, tüm deneyimi şimdiye sıkıştırırken, umut, beklenti, olanak ve korkunun yayıldığı gelecek, Alvin Toffler'in belirttiği gibi, gerçekleşme beklentisinin ölçümü yaklaşımı nicelikselliğine, geçmiş ise yine Jameson'm ifadesi ile ölçüme ilişkin kuru mental imgelere dönüşür (Prigogine 1984: xvii, Connor, Luckhurst 1999: 22'den aktarma). Böylece, şimdiyi eskisin-

den olanaklı biçime dönüştüren modern zaman deneyimi geçmişi ve geleceği olanaksız kılarak, bir anlamda şimdiyi de olanaksız biçime dönüştürmektedir. Deneyim *yineleme-şimdi de varolmak-beklenti* yapısı içinde anlaşılması gereken bir şeydir. Geçmişin terörü –yineleme– olamadan *önce* ortadan kalkar. Aynı zamanda deneyimin ortaklaşalığı olmadan, deneyenlerin aynı evrende olma olanağını yok ederiz. Beklenti olmadan *yeni* olan ve *sonra* anlamsızlaşır. Dolayısıyla, geçmiş olmadan bellek ve yapılara biçim veren kalıtsal öğeleri yitiririz. Gelecek olmadan ise umut, korku ve beklenti yok olur. Sonuç olarak, varoluş ancak geçmiş-şimdi-gelecek yapısının birlikteliği içinde bütünsel olarak kavranabilir. Her şeyin yalnızca şimdiye sıkıştırıldığı, zaman dışı bir dünyanın zamanlaşmayan ve değişmeyen bir *özne* tarafından deneyimlenmesi ise hüzün verici bir yanılsama olarak kalır. Peki, zamanın açtığı yaraları, zamanlaşan insan nasıl kavrayacaktır? Yeni düşünce deneyimini biçimlendiren Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Derrida, Levinas, Ricoeur, Bergson ve Whitehead zaman deneyimi ya da deneyimin zamansallığını (temporality) önümüze yeni çözümsüzlükler bırakarak açımlamaya çalışmıştır. Husserl için zaman, zamanın bilinci ve bilincin zamanıdır. Heidegger, geçmiş, şimdi ve geleceği varoluş olanağının farklı kapıları olarak ele alırken, Derrida ve Levinas için ise zaman, ötekinin zamanı ve zamanın farklılaşımıdır. Merleau-Ponty zamanı tensel öznenin zamanı ve zamanın tensel öznesi olarak algılamaktadır. Bergson ve Whitehead ise yaşanmış zamanı, kozmik ve biyolojik zaman ile birlikte düşünmeyi yeğlemektedir. Ricoeur, yirminci yüzyılın edebiyat ustalarının (Thomas Mann, Virginia Woolf, Marcel Proust) yapıtlarındaki anlatı tekniklerinin açımladığı kurmaca zaman yardımı ile, zamanı anlatılan zaman ve anlatının zamanı olarak betimlemektedir. Zamana ilişkin zengin bir çözülmezlik ve farklı yaklaşımlar listesi var karşımızda.

KÖKENSEL ZAMAN/ ÖLÜMLÜLÜK ZAMANI-SIRADAN ZAMAN

Yitimselliğin (temporality) merkeze itilişi Heidegger'in düşünce deyimini *bilgi* olarak anlamadan *varlık* olarak anlamaya dönüştürme devrimi ile başlatmak hiç de yanlış sayılmaz. Bu yüzden, öncelikle, Heidegger'in kötü ünlü kartezyen ikiciliğinin, özne-ego'sunun oluşum öyküsünü betimledikten sonra, onun zamanı *varoluş* temelinde yitimlilik olarak nasıl belirlediğini açıklamak isiyorum. Modern felsefenin en büyük başarısı *öznellik ilkesi*'ni kurgulayışıdır. Uğraş alanı ise bu ilkenin doğurduğu sorunları yani öznelliğin *özne-nesne* ayrımı bağlamında –öznenin öznelliği–

nasıl nitelendirileceğini, çözme çabasıdır. Öznenin öznelliğinin belirlenimi öznenin 'varlık yolu'nu açımlar. Bu yolun belirlenimi sürecinde ortaya çıkan varlıkbilimsel sorunlar ise zamanın kendi ağırlığını nasıl ortaya koyduğunun betimlenmesine çıkış yolu sağlayacaktır. Öznenin öznelliğinin belirlenimi onun ne tür bir etkinliğe –deneyime– sahip olduğunun belirlenmesidir. Whitehead'inde belirttiği gibi bu, deneyim'in öğelerini belirlemeden başka bir şey değildir (Whitehead, 1978: 162). Batı felsefesi Descartes'dan başlayarak öznenin deneyiminin öğelerinin matriksi ya yeniden biçimlendirmeye ya da bu öğeleri tek yanlı öznelci yapıdan arındırmaya çalıştı. Heidegger öyküyü çarpıcı biçimde özetler: "Descartes' dan beri felsefede özne üzerindeki etkin vurguyu baştan yineliyoruz. Bu şüphesiz yalnızca...felsefî sorgulama için en temel olan itkiyi keskinleştirmektedir. Diğer taraftan eşit olarak zorunlu olan, basit biçimde yalnızca özneden başlamak değil, *öznenin varlığının* (vurgu benim) felsefe sorunlarına girişte nasıl belirleneceğini sormaktır...Felsefe temel soruları için belki de 'özne'den başlamalı ve 'özne'ye dönmelidir. Ancak tüm bunlar için sorularını tek yanlı öznelci bir tavır içinde ortaya koymamalıdır" (Heidegger, 1982: 155). Bir yapının görkemini ve yıkıntısının zavallılığını yapı taşları (öğeleri) gösterir. Gelişim sürecinde metafiziğin ulaştığı yapının görkemini Descartes düşüncesi temsil etmektedir. Çıkış noktası olarak Heidegger'in Descartes tarafından öznellik ilkesinin nasıl biçimlendirildiğini özetlemek istiyorum (Heidegger, 1982: 122-176). Descartes düşüncesinin temel taşı düşünen şey –res cogitans– *ben düşünüyorum* (cogito me cogitare) biçiminde belirlenmiştir. Düşünen şeyin (ego cogito) tüm etkinliği onun tasarımlarıdır (repraesantatio, determinatio). Düşünen ego'nun düşünmesinde düşünülen, *benin* düşüncesidir. Buna göre, düşünenin düşünen varlığı düşünülen ile ortak düşünülür. Kısaca, tasarımları bilmem, kendimi bilmeme dönüşür. Ego bu biçimiyle öznedir; öz-bilinçtir. Yüklemsiz olamadığı için, düşünen ego *nesne için özne* olur. Bu yapı içerisinde, özne gerçek tözdür. Çünkü nesnenin düşünen benin tasarımları olarak belirlenimi dışında bir etkinliğe sahip olduğunu varsaymamın gereği ortadan kalkmıştır. O artık dünyasızdır. Güçsüzdür. Zamansızdır. Özne-ego kendi dışındaki dünyayı (res-extensa ya da nesne) kendi olmanın pekin bilgisinin mutlaklığına yedirdiği tasarımlara dönüştürmüştür. Descartes'ın ikinci meditasyonunun başlığı, özne-ego'nun yazgısını özetler niteliktedir: *De natura mentis humanae: quad ipsa sit quam corpus* (Bedenden daha iyi bilinen zihin üzerine). Yalnızca uzamsal ilişkilerin kavranılması ile tasarıma dönüşen ve özne-ego'nun kendini bilmesine indirgenen kör bir dünya. Değişmeyen özne-ego ise sürekli aynı olanın bu tasarımında, kendi varlık yolunu da tıkamaktadır. Dünyadan kopuk, kö-

keninde kendi ve dünyanın birlikteliğinin senfonisini duyamama ölçüsünde kendi varoluş öyküsüne yabancı, usunun düşünüm dünyasına kapatılmış bir insan çıkmaktadır ortaya. Heidegger'e göre öznenin varlık yolunda, özne ve varlığın kökensel birlikteliğini açımlayacak yeni düşünce deneyimi gerekmektedir.

Bu yolda, varlığın anlamı sorusunun yanıtını varlığın sınırlılığı (peras) içinde anlaşılması gerektiğini savunan Heidegger, Opus Magnus'u *Sein und Zeit* (Varlık ve Zaman)'da öznenin varlığının kinetiği ve varlığın birliğini sağladığı açıklıkta, varlığın anlamı sorusunu yeniden sorulaştırmıştır. Bu sorulaştırmada, benin yitimli (temporal) sentezini bulmaktayız. Şimdi bu sentezi özetleme serüvenine girişiyorum. Heidegger, İnsan varoluşunu (Dasein) olabilmeye doğru varlık olarak nitelendirmektedir. *Dasein*'ın olanaklılık olarak varlığı daima bu olanaklılıktır. Ancak bu olanaklılık asla şimdide olmayan geleceğe yöneliktir. Geleceğe dönük yapısıyla *Dasein* kendi önünde varlıktır. Yani var olma olanaklılığına atılmıştır. Kendi önünde varlık olarak *Dasein*, kendini ve dünyayı anlar. Örneğin kapıya baktığımda kapının içeri ve dışarı doğru açılabileceğinin olanaklılığını anlarım. Bunun için kapı koluna belli bir basınç uygulamanın bilimsel bilgisine sahip olmam gerekmez. Ancak *Dasein*'ın kaçınılmaz olanağı onun aynı zamanda ölüme doğru bir varlık olduğu gerçeğidir. *Dasein* ölüme doğru varlık olarak bu dünyada olamama olanağını kavrar. Ölüm olanaklılık olarak *Dasein* var oldukça gelmekte olan ancak şimdi olmayan, zorunlu olarak ona ait olan, ondan çekilip alınamayan bir özelliğe sahiptir. Ölüm denenecek bir şey olmadığı için, *Dasein*'in sıradan bir olayı beklediği gibi beklediği bir şey değildir. Ölüm tüm olanakları olanaksız kılacak bir olanak olarak yalnızca bilinir. *Dasein*'ın varlığındaki bu henüz dolmayan, ancak her an var olan bu eksiklik *Dasein* varlıkbilimsel suçluluğudur. Bu eksiklik ve suçluluk onun taslak bir varlık olduğu ve varolma yeteneği ışığında kendini şu veya bu biçimde seçebileceğini gösterir. Varlığındaki eksikliğin (suçluluğun) sesi duyması, vicdandır. Vicdan *Dasein*'ın varlığındaki hiçliğin sorumluluğunu almaya çeker onu. Dünyaya atılmıştır. Kendi kendinin nedeni değildir. Kendi ölümlülüğüne atılmıştır. *Dasein*'m ölümlülüğünün sorumluluğunu kabullenmesi onun kararlılığıdır. Yani, ölüme doğru varlık olduğu gerçeği ile yaşar. Böyle yaparak, bir *ben* olur: Varoluş olanaklılığına atılmış geçmişini üstüne alarak, kendini geleceğe, kendi ölümlülüğüne doğru fırlatır. Böylece olanaklılığını belirleyen atılmışlığı ve yapaylığını birleştirir. Kendi yapay ve atılmış beninin sorumluluğunu almak onu özgür ve özerk kılar. Saygı duyacağı tek otorite kendi olanaklılığına atılmış özgür varoluşudur. Kendinden sorumluluğu, ölüme doğru varlık oluşunda temellenir. Daha öncede belirttiğim gibi,

bu benin yitimli bir sentezidir. Ölümlülüğünün altını çizdiği varoluş alanından başka bir şey olmadığını anlama kararlılığında dünyaya atılmışlığının hiçliğinden olagelmektedir. (Geçmiş) ve ölümlülüğünün altını çizdiği olanaklılıktan kaynaklanan hiçliğe dönüş ise geleceğidir. Şimdi ise bu hiçlikten fırlayan geçmiş ve geleceğe dağılan beninin edimsellikte kendine dönüşüdür. *Olagelen –olagelişinde kendine dönen– geleceklilik Dasein'ın yitimliliğidir* (Temporality). Gelecek, artık olmama olanağının araladığı tüm olanaklılık, geçmiş ve şimdiden daha önceliğe sahiptir. Özetle, otantik ve kökensel gelecek, geleceğe doğru olmak, kendi benine dönüştür. Geçmiş, *Dasein*'ın gelecekliliğinden kendi benine dönüşünün yayılımını temsil ederken, şimdi ise bu dönüşün eylemde kararlılığıdır. Bu yapı Varlığın ufkunu oluşturur. *Dasein*'ın yitimselliği anlamında o da yitimseldir. Yani *Dasein*'ın geçmiş-şimdi-gelecek olarak olanaklılığına açılımının –ekstatik yitimlilik– ufku, varlığın duyumsanmasının da ufkudur. Dolayısıyla, anların ardışıklığı olarak soyutlanan zamanın sonsuzluğuna karşın otantik-kökensel zaman sonludur, yitimlidir. Zaman bu yitimliliktir. Heidegger'e göre, *Dasein*'ın varlığının kendi yitimsel yapısını yitimleştirmesi kökensel zamandır. Yani *Dasein* kendi zamansallığını zamanlaştırır. Anların ardışıklığı olarak soyutladığımız, ölçülen zaman ise kaba (vulgar) zaman kavrayışıdır ve kökensel zamandan türetilmiştir. Heidegger bu çözümlemesi ile zamansız *cogito*'nun yerine zamanlaşan *Dasein*'ı koymuştur.

KOZMİK ZAMAN-YAŞANMIŞ ZAMAN AYRIMI: KOLEKTİF ŞİZOFRENİ

Heidegger'in açtığı yolda ilerleyen Ricoeur, *Temps et Récit* (Zaman ve Anlatı) adlı üç ciltlik yapıtı ve bu yapıtındaki temaları irdelediği daha sonraki yazılarında, kozmik zaman-görüngübilimsel zaman ayrımı yapar. Ricoeur'ün temel ülküsü, kozmik zaman ve yaşanmış (görüngübilimsel zaman) zaman arasındaki bağı kurmak ve yaşanmış zaman yaklaşımlarının kendi içindeki çözülmezliklerini ortadan kaldırmaktır. Ricoeur bu ülküsünü, geliştirdiği kendi zaman anlayışı içinde gerçekleştirmeye çalışır. Ricoeur'ün ilk tezine göre kozmik zaman ve yaşanmış zaman birbirine indirgenemez. Ricoeur, J. T. Frazer'in *The Genesis and Evolution of Time* (Zamanın Doğuşu ve Evrimi) adlı yapıtında öne sürdüğü ayrımı temel alarak bu savı geliştirdiğini belirtmektedir. Buna göre, kozmik zaman, farklılaşmamış anların ardışık akışıdır ve *şimdi*'si yoktur. Bunun tersine, yaşanmış zaman geçmiş ve geleceği olanaklı kılan bir şimdiye sahiptir. Bu iki zaman arasındaki geçişi ise *tarihsel zaman* sağlamaktadır. Bilim

yazınındaki öyküler bu savı doğrular nitelikte görünüyor. Yüzyılımızda zamanın betimlenmesinde iki karşıt düşünce söz konusudur: Klasik fiziğin statik zaman anlayışı ve yaşanmış deneyimlerimizde kök-salan varoluş zamanı. Bu karşıtlığın kökeninde şimdi'nin betimlenmesi yatmaktadır. Carnap'ın şu sözleri bu karşıtlığı belgeler niteliktedir:

> Bir keresinde Einstein, An'ın kendisini ciddi olarak kaygılandırdığını söyledi. Onun açıklamasına göre, An'ın deneyimi insan için özeldir; geçmiş ve gelecekten kökeninde farklı bir şey, ancak bu önemli farklılık fizik içinde oluşmaz. Ona göre, bu deneyimin bilim tarafından kavranılamaması acı veren ancak kaçınılmaz bir kabuldür. Olup biten her şeyin nesnel olarak bilimle anlaşılabileceğini; bir yandan olayların yitimli gidişinin fizik ile tanımlandığını, diğer yandan zaman söz konusu olduğunda insan deneyiminin özgünlüğünün, buna insanın geçmiş, gelecek ve şimdiye ilişkin farklı yaklaşımları dahil, psikoloji ile betimlenebileceğini belirttim. Ancak Einstein bu bilimsel tanımlamaların insan gereksinimlerini karşılayamayacağını, An ile ilgili temel bir şeyin bilim alanının dışında olduğunu düşünüyordu (Prigogine, 1984: 214).

Quantum fiziğinin zamanı yitimlilik olarak yorumlama çabalarına karşın, Einstein, kendi kuramı doğrultusunda, geçmiş, şimdi ve geleceğin fizik dünyasında hep bir yanılsama olarak kalacağını savunmuştur. Yaşanan zaman ile fiziğin soyutlama ile varsaydığı zaman arasındaki bu kopukluk, tek bir evrende farklı iki zaman demektir. Fraser bu durumu insanlığın yaşadığı *kolektif bir şizofreni* olarak adlandırmaktadır. Bu durum aslında, Ricoeur'ün esin kaynağı olduğu Fraser'in kendi görüşlerinde de paradokslar yaratmaktadır. Süreç felsefesinin önde gelen temsilcilerinden David Ray Griffin'in Fraser'ın yaklaşımında bulduğu tutarsızlıklar hâlâ şizofreninin devam ettiğini kanıtlar niteliktedir (Griffin, 2000: 11-15). Griffin doğrudan Fraser'ın şimdisi olan ve şimdisi olmayan zaman ayrımına eleştiri yöneltmektedir. Fraser'e göre doğal zaman *a-temporal*'dir. Yani anların ardışıklığında Şimdi yoktur. Ancak, Fraser McTaggart'ın B-serisi olarak adlandırdığı zamanı eleştirdiğinde tam tersi bir sonuca varmaktadır. McTaggart'a göre A-serisi geçmiş-şimdi ve geleceği gerektirir. B-serisi ise şimdiye sahip olmayan yalnızca, *önce ve sonra*'sı olan seridir. Fraser'a göre önce ve sonra ilişkisi şimdi olmadan gerçekleşemez ve bu yüzden çelişkilidir. Griffin'e göre, eğer önce-sonra ilişkisi şimdi'yi gerektiriyorsa, ardışıklık da şimdiyi gerektirir. Anların ard arda olmasını söylemek için birbirini izlediklerini söylemek gerekir. Bu yüzden anların ardışıklığı *şimdi* olmadan pek olanaklı görünmüyor. Bu durumda Rico-

eur'ün ayrımı ve bu ayrımın ortaya çıkardığı kopuklukları giderme çabası da umutsuz görünüyor.

Whitehead, yaşadığımız kozmik dönem için tek bir zaman kavrayışı sunarak yaşanmış zaman ile doğal zaman arasında bir köprü kurmaya çalışmıştır. Whitehead'in zaman kavramının Ricoeur'ün zaman anlayışına bir seçenek oluşturduğu elbette tartışmalıdır. Ancak Whitehead'ın yaklaşımını biraz açmakta yarar görüyorum. Whitehead zamanın yaşadığımız kozmik dönemin yaratıcı ilerleyişinin bir özelliği olduğunu belirttikten sonra şöyle devam eder:

Zamanı, bizim deneyim edimlerimizin ardışıklığı ve dolayısıyla bu edimlerde nesnel olarak algılanan olayların (events) türevsel biçimde ardışıklığı olarak biliriz. Ancak bu ardışıklık salt bir ardışıklık değildir. Bu önceki durumun sonraki durum ile birlikte biçimlenmesini ortaya çıkaran, bir durumdan türevsel olarak diğer bir duruma geçiştir. Somutluğunda zaman, durumdan duruma birlikte biçimlenmedir (Whitehead, 1959: 35).

Whitehead bunu renk kavramına benzetir. Kendi başına bir renk yoktur. Renk daima belli bir renktir. Aynı biçimde salt ardışıklık da yoktur. Ardışıklık, anlar arasındaki belli bir ilişki temelinde olanaklıdır. Salt ardışıklık zamanın yitimli (temporal) niteliğinin devre dışı bırakıldığı generik bir soyutlamadır. Ardışıklığın her anını bir deneyim damlası olarak nitelersek, her deneyim damlası kendini izleyen deneyim damlası içine kendi perspektifi doğrultusunda yedirilir. Onanır, ayıklanır, içselleştirilir. Bu perspektif ayıklama yüzünden geçmiş asla olduğu gibi yeni deneyimde var olmaz. *Yeni*nin olanaklılığı için, geçmişin yitirilmesi gerekir.

YİTİK ZAMANIN ARDINDA: ANLATI OLARAK ZAMAN

Peki, yitirilen zaman nasıl kazanılacak? Zamanı anlatarak. Ricoeur'e göre her insanın yaşamı anlatılmayı beklemektedir. Anlatılmayan yaşam yalnızca biyolojik bir fenomen olarak kalır (Ricoeur, Wood 1991: 27-28'den aktarma). Bu temel savdan hareket eden Ricoeur, *Anlatı ve Zaman* adlı yapıtında farklı zaman kavramları enflasyonu ile zamanın nasıl anlatılacağını hayranlık verici bir sabırla açıklamaya çalışır. Çıkış noktası Augustine'dir. Zamanın gizemini çözmeye çalışan Augustine geçmişe bellek, geleceğe ise beklenti olarak ulaşılacağını varsayar. Ruhun bu yayılımı –*distentio animi*– ile gelecek, geleceğin beklentilerinin şimdisine, geçmiş, geçmişin anımsanan şeylerinin şimdisine, şimdi ise, şimdiki şeylerin sezgisel kavranışının şimdisine dönüşür. Sonunda Tanrı'nın yarattığı zaman, tanrının sonsuzluğu önünde alternatif bir sonsuzluğa dönüşür. Şimdinin sonsuz görünümünde zaman hem var hem de yok türünden para-

doksal bir yapı kazanır. Tüm zaman kiplerinin, şimdiye indirgenmesi ise zamanın akışının işareti olan *önce-sonra* ilişkisini doğal olarak ortadan kaldırır. Ricoeur, *distentio animi*'ye Aristoteles'in *Mythos* (plot, öyküleştirme, kurgulama) kavramını ekleyerek, *distentio animi*'nin belirsizliğini çözmeye çalışır. Öykülendirme ise üçlü bir *mimesis* ile gerçekleşir: Önceden biçimlenme, biçimlendirme, yeniden biçimlendirme (prefiguration-configuration-refiguration). İlk *mimesis*'te dünya anlatı öncesi ya da semantik biçimde algıya verilmiştir. İkinci *mimesis* de ise, birinci *mimesis*' in içeriği anlatı biçiminde yeniden kurgulanır. Üçüncü *mimesis*'te ise anlatının bu dünyaya ilişkin olan düşüncelerin dönüştürülme sürecidir. Bu mimetik tasarım ne dünyanın kendisi ne de dünyanın aslına benzetilmeye çalışılan kopyasıdır. Tersine, dünyayı anlamamızı sağlayan yeni bir yaratıdır. Çözümleme ilk bakışta şık görünüyor. Merleau-Ponty'nin perspektifinden bakıldığında, algı zaten dünyayı yorumlama aracıdır. Çünkü o tensel öznedir. Basit bir biçimde ifade edersek, dünya ile karşılaşmamız özde, anlatı ise biçimdedir. Ricoeur'ün Heidegger'i izlediği düşünüldüğünde yaklaşımının anlamı ve boyutu değişir. Ricoeur temporal bir sentez peşindedir. Ancak bu sentezde amaçlanan, olayların anlatımını zamandizinsel boyuttan öteye taşıma, geçmiş-şimdi-geleceğin kökensel birlikteliğinde varoluşun olanaklılığını gidebileceği en son sınıra kadar gösterme isteğidir. Ricoeur savına göre Heidegger varoluşsal-varlıkbilimsel çözümlemesi ile varoluşun ölümlü zamanını açımlayarak kısa yolu seçmiştir. Uzun yol, varoluşun olanaklılığının açımlanışına yaşamın çok anlamlılığını, metafor zenginliğini kucaklayacak, dilin dünyası ile dolayımlanan *toplumsal zaman* boyutunu da eklemektir (Kearney, 1986: 17-21; Ricoeur, 1985: 6-7). Ricoeur'ün temporal sentezinde farklı bir boyut olarak tarihsel zamanda benzer işleve sahiptir. Tarih, olup bitmiş olayların farklı senaryolarla şimdi de yeniden canlandırılması yanında gerçekleşmemiş olanakların senaryolaştırılması yoluyla birlikte anlaşılabilir. Yani, olup bitmiş olguların sınırlandırmasına rağmen tarih de bir olanaklılıktır. Ricoeur' ün olanaklılıkların açımlanması bağlamında temporal sentezinde başvurduğu son boyut kurmaca zamandır. Tarihin olup bitmiş olaylarının kısıtlanmışlığından yoksun olan, kurmaca zamanda, olabilecek olan bir çok şeyin farklı birleşiminin sunulma olanağı vardır. Soluk soluğa özetledik Ricoeur'ün ülküsünü. Peki, bu düş ne tür çözümsüzlükler barındırıyor?

Requiem

Ricoeur'ün bu evcilleştirilmiş farklı zaman anlatımlarını sabırla örme çabası, hep bağ kuracağını savladığı kozmik zamanı evcilleştirmenin dışında bırakıyor. Kozmik zaman ile yaşanmış zamanı ayrımı bağlamında ikiye bölünen gerçekliğin haritasının diğer parçası saklı kaldı. Anlatının belirsiz sayıdalığı, evcilleştirilmiş zamanın senfonisini maistrosuz çalarken, bilet bulamadığı için sevdiği topluluğun konserini izleyemeyen genç bir çocuğun düş kırıklığı ile kozmik dansın müziğini dinlemek şansa kaldı. Heidegger kozmik dansın müziğini bir armağan olarak alma şansını kullanıp, teşekkür etmekle yetinirken, Derrida bu armağanın verilemeyeceğini, gerçek armağanın kaynağı belli olamayan armağan olduğu savı ile müziğin notalarını sökmeyi tercih edip bu işten sıyrılmış görünüyor. Whitehead ise zamanı kozmik dansın kayıp bir kaç partisyonu olarak görüp teselli buluyor. Son bir soru. Acaba Ricoeur'ün üzerine titrediği yirminci yüzyılın *zeitroman*ları kozmik müziği duyuruyor mu? İç monologlarla özgürleştirilmiş bilincin akışında, birbirinden habersiz anlatıcıların, geçmişi yineleyerek şimdileşleştirdiği Woolf'un *Mrs. Dalloway* yapıtı, saat başı çalan St. Margret kilise çanının saat zamanın şimdisiz şimdisinden, zamanın zamansızlığının soğuk yaylalarına götürebiliyor mu bizi? Ya Thomas Mann? *Der Zauberberg* (Büyülü Dağ)'ı düzlüklerin sıkışmış saat zamanından, karlı dağların düş zamanına taşırken, kozmik birlikteliği tattırabiliyor mu bize? Ya Proust? Ya yitik ben? Zaman eridi. Bunlar da başka zamana kaldı. Şimdi zamanın zamansızlığının çocukluk düşü ile, kolektif şizofreni dünyasında kalmaya devam ediyoruz. Ne yazık!

Kaynakça

Bloom, Harold (Ed.) 1998. *Virginia Woolf's Mrs. Dalloway*. New York: Chelsea House Publishers.

Griffin, David Ray. 2002. "Time in Process Philosophy". Kronoscope. 2 (1).

Heidegger; Martin. 1994. *Metafizik Nedir?* Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu Çeviri Dizisi.

Heidegger; Martin 1968. *What is Called Thinking?* Translated by J. Glenn Gray. New York: Harper and Row Publishers.

Heidegger; Martin. 1982. *The Basic Problems of Phenomenology*. Bloomington: India University Press.

Heidegger; Martin. 1962. *Beings and Time*. Translated by J. Macquarrie and E. Robinson. New York: Harper and Row Publishers.

Kearney, Richard. 1986. *Dialogues with Contemporary Continental Thinkers*. New York: Manchester University Press.

Kimmerle Heinz and Mall Ram Adhar (Ed.) 1996. *Time and Temporality in Intercultural Perspective.* Atlanta: Rodopi.

Lloyd, Genevieve. 1993. *Being in Time. Selves and Narrators in Philosophy and Literature.* London: Routledge.

Luckhurst, Roger and Marks Peter (Ed.) 1999. *Literature and the Contemporary: Fiction and Theories of the Present.* New York: Pearson Education Inc.

Prigogine, Ilya and Stenger, Isabelle. 1984. *Order out of Chaos.* Toronto and New York: Bantam Books.

Santos, M. Sepulveda. *Memory and Narrative in Social Theory.* The contribution of Jacques Derrida and Walter Benjamin. Time and Society. Vol: 10(2/3), 2001.

Ricoeur, Paul. 1984,1988. *Time and Narrative*, Vol.1, 2, 3 (translated by K. Blamey and D. Pellauer). Chicago: The University of Chicago Press.

Ricoeur, Paul. 1985. "Narrative Time". *Philosophy Today.* Winter.

Walter, G. Hugo. 1999. *Space and Time on the Magic Mountain.* Studies in Nineteenth and Early-Twentieth-Century European Literature. New York: Peter Lang Publishing, Inc.

Whitehead, Alfred North. 1978. *Process and Reality.* New York: The Free Press.

Wood, David (Ed.) 1991. *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation.* London: Routledge.

York, R.A. 1999. *The Rules of Time. Time and Rhythm in the Twentieth Century Novel.* London: Associated University Press.

Vatsyayan, S.H. 1981. *A Sense of Time. An Exploration of Time in Theory, Experience and Art.* Delhi: Oxford University Press.

Okumalar



Öteki Renkler adlı kitabının kapak çalışmasından bir detay. (İletişim)

BAŞTAN ÇIKARAN NAKIŞ CİNLERİ: LÂLE DEVRİ'NİN GÖZ BOYAYAN RENKLERİ VE NAKIŞLARI

Özgür Taburoğlu

Modern sanat ve edebiyat eleştirisine biçim veren temel ayrımlardan birisi de, 'Doğulu' ve 'Batılı'nın yeryüzünü alımlama düzeyleri arasında yakalanan 'derin fark'tır. Sanki Batılı bakış, Doğulu olandan tümüyle ayrı bir dünyaya ilişerek varolmaktadır. Eşya, estetik alımlamanın nesnesi halini alırken, sanki tümüyle farklı dünya görgüleri içerisinde yoğrularak açığa çıkmaktadır. Böylesi bir estetik ve yazınsal kuram, çoğu yerde Avrupa-merkezli ve şarkiyatçı bakışla da kesişir. Batı'nın evreni tasarlama biçimi içerisinde eşya, başkalaşma ve farklılaşmaya açık bir hareketlilik durumunda yakalanırken, 'Doğulu algı' şemasını şekillendiren bir kozmoloji içerisinde estetik alımlamanın 'güzel nesne'si, eşsiz ve ideal bir başka evrenin zayıf ve eksik bir yansıması, sunumu sayılmalıdır. Hareket halindeki nesne, 'başka olan'a yönelerek, farklı varlık düzenlerini işaret eder. Doğulu bakış, 'güzel nesne'yi ortaya çıkarmaz, yalnızca 'kusursuz'

bir öte dünyanın görkemini çerçeveleyerek, göz hizasına, bakışın erimine taşır. Oysa Batılı sanatçının bakışına değen estetik nesne, yeni ve şaşırtıcı bir 'başka gerçeklik'in altını çizer. Batılı sanatçının dönendiği kendinde bir yörüngesi varken, Doğulu sanatçı, hep kendisini aşan, üstesinden gelemeyeceği bir metafiziğe eklenerek varolur ve maneviyata öykünmekten başka bir şeye gücü yetmez. Böylesi bir estetik kuram içerisinde Doğulu sanatçı ve edebiyatçılar, kendisinden büyük olanın veya yetişkinlerin nezaretine muhtaç, çocuksu varlıklar olarak anlaşılır. Bu çocuksuluk, biraz da büyüklerin davranış ve jestlerini sorgulamadan tekrar etmekle ilişkilidir. Tüm hatırı sayılır sanatçılar için Batılı ilk örnekler aranır. Kendi alerjik ve eleştirel bünyesini geliştirememiş olan Doğulu bakışın sahibi, Modern dünyaya katılmak istediğinde, en iyi ihtimalle, Batılı ifade formlarını ve alımlama şemalarını taklit etmekten başka bir özgünlük sergileyemez. Doğulu ifade biçiminin gerçek özgünlüğü de, ancak bu öykünmenin, sahteliğin ve yapmacıklığın dile getirildiği yerde aranabilir. Batılı büyük anlatıların toplamı bir kanonun yarattığı bir optikten bakan sanat ve edebiyat eleştirmeni, önündeki malzemeyi iki yönlü bir 'yanlış anlama'nın içerisine yerleştirir: Hem Doğulu ve Batılı yapıtları huzur içerisinde ayırt eder, hem de Doğulu saydığını, Batılı saydığıyla ilişkilendirip, ona tâbi kılarak tanımlama yoluna gider.

YAZINSAL İŞBÖLÜMÜ

Üzerinde kurulu olduğu sonlu bedeni, bakış açısını ya da normatif düzeni saklayan, beğenileri tayin ve tasnif eden bu kural koyucu edebî kanon içerisinde, taşralı edebî gelenekler ortaya çıkar. Bunun en önemli örneği de Latin Edebiyatı olsa gerek. Hattâ yazının varoşlarında, Borges gibi güçlü yazarlar, zamanla kural koyucu duruma da gelebilirler. Çoğu zaman, bu periferiye taşınan anlatılar, bitmek bilmez bir egzotizm ihtiyacını karşılar. Orhan Pamuk'un yazdıklarında, böylesi bir yazınsal eleştiri ve tüketim kalıbına, sistematik 'yanlış anlama' etkinliklerine karşı güçlü bir direnç bulunabilir. Pamuk, 'roman kuramı'nı derinlemesine analiz eder ve belirli kuramların sunduğu bir kavram çerçevesi yardımıyla yazdıklarının ince ayarını yapar. Pamuk'un metinlerinde yazın kuramları doğrudan okuyucunun gözüne çarpmasa da arka planda tüm yazılanları derleyip toparlayan, yerli yerinde bir tutarlılık düzlemi bulmak olanaklıdır. Pamuk'a göre edebî ayrımları düzenleyen ve merkez/taşra ikiliği yaratan kuramın sahibi bellidir: "Bugünkü 'Dünya Edebiyatı', özellikle roman sanatı, Batı'nın zaferidir."[1] Ancak, ileride göreceğimiz gibi, *Benim Adım Kırmızı*

[1] Orhan Pamuk, "Dünya Edebiyatı", *Radikal İki*, 19 Eylül 1999, s.13.

romanında Pamuk, Batılı olmayan yazını önbelirleyen bir estetik kuramla yüzleşip, hesaplaşmak isterken, 'metnin gerekleri'ni kimi bölümlerde ihmal eder ve yapıtın poetikasını zedeler; bazı bölümlerde anlatının iskeletini kuran 'karşı roman kuramı' fazlasıyla belirginleşir. Ancak Pamuk'un, özellikle yazınsal üretim pratiğiyle ilgili oldukça politik ve yerinde bir duruşu vardır. Yazınsal alanda da mevcut bir işbölümünün ve ayrımcılığın altını çizer: "Bazıları katilin kim olduğunu, hayatın anlamını, dünyanın ve dilin yapısını, insan ruhunun derinliklerini araştırırken, başka bazıları seslerini ancak yoksulluk, eziklik, şiddet ve gerilik üzerine hikâyeler anlatarak duyurabilirler."[2] Belirli ayrımların tanımlandığı böylesi bir "edebî işbölümü" içerisinde, kimilerinin belirli duyarlılık kiplerine erişimi engellenmiş gibidir. Uygarlıktan pay alma oranlarının açıkça belirlendiği bir işleyiş vardır ve bunun sonucunda, "kendi zevklerini bütün taşraya kabul ettiren bir merkez ve merkezin dilini kullanabildiği kadar sesini çıkartabilen bir taşra" ortaya çıkar. Pamuk'un bu eşitsiz işbölümüne karşı önerisi de, Faulkner ve Bernhardt gibi merkezde olup da taşrada gibi yazmak, ya da Dostoyevski ve Borges gibi taşrada durup da merkezde gibi yazabilmektir. Ancak böylesi bir duruş, yazma pratiğini "boğucu ulusal taleplerden ve uluslararası basmakalıp rollerden kurtarabilir."[3] Pamuk'un yapıtları da başka dillerde böylesi 'basmakalıplıkların' içerisine yerleştirilmiştir. Victoria Holbrook'un işaret ettiği gibi, Batılı ülkelerde Pamuk'un yapıtları, yazarın kendinde sesi ve ifadesi yakalanmak yerine, bir suret, asıl olanın bir kopyasıymış gibi, Borges, Calvino, Faulkner, Woolf, Marquez ve Kundera gibi başka yazarlarla karşılaştırılarak anlaşılmak yoluna gidilmiştir.[4] Böylece Pamuk da, bu işbölümü içerisinde payına düşeni alarak, kapsayıcı bir yazınsal kanonun ucuna iliştirilerek, sınıflandırılmış olur.

Sözünü ettiğimiz ayrımcı sanat ve edebiyat eleştirisinde Doğulu muhayyile, çoğul bir dünya görgüsünden uzak sayılır. Bu eleştiri geleneğinin yarattığı kuşatıcı ölçü içerisinde 'Doğulu yapıt', sanki dünyevî yaşamdan uzak kaldıkça, gözünü abes yeryüzü görüngülerinden uzak tuttukça gerçek değerini bulmaktadır. Zındık ve dünyevi meşguliyetlerden uzaktaki resimlenen Doğu, mistik bir içekapanışın, el etek çekmenin coğrafyası olarak tanımlanır. Bu coğrafyanın sakinleri, sanki yeryüzünü sürekli görmezden gelir ve ilgisini yalnızca öte dünyaya yöneltirler. Doğulu'nun yeryüzünde yer kaplayan, arzulamaya, yoldan çıkmaya açık bir bedeni

---

[2] *A.g.e.*, s.13.
[3] *A.g.e.*, s.13.
[4] Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans*, Çev: Erol Köroğlu ve Engin Kılıç, İletişim: İstanbul, 1998, s.59.

yok gibidir; sürekli maddi varlığını silmeye, çileci deneyimler, yoğun riyazetler yoluyla maneviyata katılmaktan başka bir çabası yok gibidir. 'Doğulu tipleme' için yeryüzü çoğalmanın ve farklılaşmanın mekânı değil, olsa olsa, göz boyayan, hakikati perdeleyen bir karmaşanın uzayıdır. Bu yüzden, sanatçının yapması gereken, bu çoğalmanın arasında saklı esaslı bilgiyi, ötedünyanın izlerini yakalayarak bu renk ve ışık oyununu, 'daha esaslı' olana indirgemektir. Minyatürlerin idmansız bir bakışa sunduğu nahifliğin açıklaması da bu olabilir. Neredeyse sathı doldurmaktan, dünyevî renkleri ve ışığı işlemekten yüksünen bir el işçiliği vardır karşımızda. Nakkaş, 'asıl olan'ın bu dünyanın görüngüsüne sığamayacak olan renksiz, kokusuz varlığını temsil etme cüretini gösteremez. Sathın üzerine işlenen şekiller, bu dünyanın sakladığı bir gerçekliği sunan yalın çizikler-dir. Sanatçının eli, varlığın mahremine sokulmadan, sadece kenar çizgileri atar ve ayrıntıya girmeden, yoğun bir tenzih duygusuyla araları boyar. Bu durum Çin resmi için uzayıp giden çizgiler, kıvrımlar şeklini alırken, geleneksel minyatürde fazladan çizgilerin arası da renklendirilir. Sanki tüm figürler, bu dünyanın görüngülerini aşan bir mekânı parça parça sunan çerçevelerdir. Örneğin, nakşın içerisine eklenmiş bir atın ele gelir varlığının ötesinde, atın çerçevelediği bir hakikat parçasıdır, asıl ilgiye değer olan. "At resmini atlara bakarak yapma" (327).[5] Böyle bir estetik model içerisinde, görünen dünyanın ve eşyanın hatlarını, kıvrımlarını ve eşkalini ayrıntıya girmeden çizmek gerekir; doğal olanın suretiyle, dış yüzüyle fazlaca meşgul olmak nakkaş için bir yoldan çıkma belirtisidir.

Mizansen

Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* romanında, Modern edebiyat eleştirisi içerisinde saklı 'yanlış anlamalar'la yüzleşir. Neredeyse romanın kendisini bu yanlış anlamalara karşı bir kanıt gibi tasarlar ve romanına, 'Doğulu sanatçı'ya yakıştırılamayacak ölçüde demonik, trajik tiplemeler yerleştirir. Romanın esas gerilimi iki farklı dünya görüşü arasında ortaya çıkar. Hikâyenin içerisinde, bir yanda dünyevî olana kapılıp giden, "üslup, imza ve şahsiyet hevesleri" içerisinde olanlar, diğer yandaysa yeryüzü görüngülerini görmezden gelen, "Allah'ın yarattığı âlemin renklerine saygı duyan" kişiler vardır. Romanda, "hüner cinleri"nin peşine takılmış zındıklarla, "kâğıdın merkezine Allah'ın niyetinden başka bir şeyi yakıştırıyor olmaktan korkan" (128) 'iman sahibi' nakkaşlar arasındaki trajik gerilim dile getirilir. Romandaki cinayetin ve tüm polisiye vakaların ardın-

[5] Metin boyunca tüm alıntılar belirtilmedikçe, Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*, İletişim, 2000.

daki neden de, bu uzlaşmaz görünen dünya görüşleri arasındaki farkmış gibi düşünülebilir. Cinayetin kurbanı da bunu doğrular: "Ölümümün arkasında dinimize, geleneklerimize, âlemi görüş şeklimize karşı iğrenç bir kumpas var" (12). Cinayetin kendisi, 'Doğu estetiği' olarak tanımlanan bir bakış ve alımlama türünün geçersiz kılınmasından başka bir şey sayılamaz. Pamuk, cinayeti öylesine trajik unsurlarla bezer ki, böyle bir cinayet sahnesini ve katil profilini yaratan bir kültürün, kendisine yakıştırılan tüm tanımların ötesinde olduğu anlaşılır. Böylesi bir cinayetin rastlanabileceği, 'Batılı olmayan' bir coğrafyayı anlamak için kestirmeden bazı yargılarda bulunmak olanaksız hale gelir. 'Kötü niyetli' bir okumayla, Pamuk'un bu metni, Avrupa-merkezli, şarkiyatçı yargıları boşa çıkaran bir mizansen sunmak üzere yazdığı bile söylenebilir. Bu 'kötü niyet'in devamı olarak şu da eklenebilir: Pamuk, Doğulu edebiyatçıya uygun görülen bir konum ve yazgıyla uzlaşamaz ve kuşatıcı Batılı anlatıların kurduğu kanonun dışında bir yerde metnini kurmak ister. Pamuk, 'Doğulu bir içerik'e yaslanarak, peşin hükümlerin ve basmakalıp düşüncenin açtığı bir kompartımanın, çocuksu bir evrenin dışında bir yerlerde durmak ister. Ancak zaman zaman serinkanlı davranmaktan geri durur ve bu gayretini satır aralarında ifşa etmeye başlar. Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* romanıyla sanki, Batılı olmayan bir yerlerde de demonik, trajik bir metin ortaya çıkarmanın olanaklı olduğunu ispatlamak ister. Neredeyse romanın tümünü kuşatan bu 'yan niyet' ve tepkili duruş, Pamuk'u rahat bırakmamış ve yapmak istediklerinin önünü kesmiş gibi görünür. Romanın bazı parçaları, sanki Doğu estetiğiyle ilgili bir kuramsal yapıtın içerisine, entrikalar ve polisiye unsurlar yedirilmiş gibi durur ve bu bölümlerde roman, "kendisi için bir şey" olmaktan çıkar. Öyle ki, İslâm kozmolojisi ve sanatı üzerine derlenmiş olan nazari bilgi stilize edilmeden, nakkaşlar arasındaki entrika sarmalının ve gündelik geliş gidişin ortasına bir yerlere, hikâyeyi kesen yersiz birer not gibi bırakılır: "Moğol istilası sonrası, İslâm resminin üç yüz yıl süren gücünü ve onu puta tapanların ve Hıristiyan resminden ayıran şeyi, âlemin Allah'ın gördüğü yerden, yukarıdan ufuk çizgisi çizilerek ve içten bir acıyla resmedilmesini bu mutlu mucizeye borçluyuz" (89) türünde bir açıklamada olduğu gibi.

Roman okuyucusu, önündeki metni hangi 'edebî tür' içerisinde sınıflandıracağını kestiremez. Pamuk'un romana yedirmeye çalıştığı 'kuram', romanı, yer yer yaslandığı 'gerçek tarih'le uyuşmayan anakronik bir metin haline getirir. Hikâyenin kahramanları, adeta kendi dönemlerini aşan bir söylemi taşımak durumunda kalırlar. Böyle pasajlarda, özellikle nakkaşlar arasında geçen diyaloglar, dilyetisi erken gelişmiş çocukların ifadelerine benzer. Üstelik okuyucu, bu anakronizmi hoşgörebileceği bir iro-

iii ya da üstkurmaca payını da satırlar arasında bulamaz. Pamuk, kuşkusuz sahih bir tarih parçası sunmak için sayfaları doldurmaz, ama yine de belirli bir tarihe nüfuz etmek ister. Romanın kişileri, kendi düşüncelerini ve davranışlarını belirleyen bir dünya görgüsüne ve kozmolojiye üstten bakarak, adeta trajik birer kahraman gibi kendi yazgılarını yorumlamaya çalışırlar. Ancak bu yorum, bir parodi, üstkurmaca, ironi kılıfında, bir yan anlam katında, bir dokundurma, imâ gibi değil de, ne niyetle söylediğini bilen ve tasarlayan kişilerin söylemi içerisinden yapılmaya çalışılır. Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'da, Modern Roman Kuramı'nın bizleri alıştırdığı 'Doğulu tipleme'yi değiştirmek isterken, tarih-dışı kahramanlar yaratır ve bunu da başkaca roman teknikleriyle desteklemeden yapar. Pozitif bir tarih tasarımının zaten olanaklı olmadığını düşündüğümüzde, 'yerli yerinde' bir tarihsel romanın ancak bu 'yan' anlatı teknikleriyle 'inandırıcı' olacağı ileri sürülebilir. Eleştirilmesi gereken, romanın gerçek bir tarih kesitine sığdırılamaması değil, daha çok, geçmişi kuran şimdinin gölgesinin metinde saklanmasıdır. Pamuk, şimdinin kanıtlarını ve izlerini yazdıklarından çıkardıkça, roman sahnesi inandırıcılığını yitirmeye, yer yer derinliksiz bir tarihsel fon olarak görünmeye başlar.

Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* romanında, sadece 'Batılı' bir roman kuramıyla uğraşmaz, bir yandan da metin boyunca, İslâm estetiğiyle ilgili temel varsayımların doğruluğunu sınayabileceği bir mizanseni hazırlar. Roman içerisinde, okuyucunun ilgisini ayakta tutacak bir hikâyeyle birlikte büyüyen ve iddialı tezleri olan kuramsal bir metin de ortaya çıkar. İndirgeyici bir yaklaşımla, romandaki fesat dolu içerik paranteze alındığında, metin Batılı ve Doğulu estetik kavrayışlar arasındaki farklılığın bir eğretilemesi gibi de okunabilir. Bir yanda demonik, trajik, dünyevî açılımlara fırsat veren, zındıklaşmaya ve yoldan çıkmaya açık sanatçılar dururken, diğer yanda ya da 'Doğulu taraf'ta, mutlak ve tanrısal iyiliğin arayışında, öte dünyanın işleyişine sokulmaktan uzak duran, sıkıca kapalı bir metafiziğin içerisinde, kapsayıcı ve buyurgan bir üslubun içerisine kurulmuş tiplemeler bulunur. Bir yanda, "Münkirlik ve zındıklık eden," "nakşı Allah'ın bakışından uzaklaştıranlar," diğer yandaysa "her şeyi gören ve anlayan ulu Allah'ın dikkatine resim de koşut olsun diye" uğraşıp duran nakkaşlar vardır (89, 131, 183). Ancak Pamuk bu ayrılığı mutlak bir kamplaşma gibi görmez, romanında arada kalmış, yönelimlerini şaşırmış nakkaşlar çoğunluktadır. Örneğin katil, her iki üslubun taşıyıcısı kesimlerle ilişkisi olan bir nakkaştır.

Üslûp

Benim Adım Kırmızı'da, belirli bir nakkaş grubu için, "üslup izleri", kişisel imza merakı, gölgelemeler ya da perspektif kullanımı, dünyevileşme belirtisi olarak, tam bir yoldan çıkmaya işaret eder. Tüm bu resimleme teknikleri, görülen dünyayı kendinde bir mekân olarak anlama ve yorumlama isteğine denk düşer. Oysa yeryüzü şekilleri ezberden, araya yeryüzünü alımlayan ve stilize eden bir öznenin eli ve bakışı girmeden, alışkanlıkla, tanrısal olanın doğrudan yansıması kıvrımlarla çizilebilmelidir. Resimleyen kişi, gördüğüne yakınsamak ve birebir temsilini sunmak için çaba göstermemeli, sadeliğin peşinde olmalıdır. Romandaki cinayetin peşine düşen hafiyenin nakkaşlara uyguladığı testlerden birisi de, elin kalkmadan bir atı çizebilme becerisi üzerinedir. Çizilen atın ne kadar sofistike olduğu, ne kadar stilize edildiği ve nakkaşın dünya görgüsü bu sayede anlaşılabilecektir. "İtalyan" ve "Frenk" üslûbundan uzak bir çizim bu sayede kendisini ele verebilecektir. 'Batılı' resimleme alışkanlığı nesnenin kapsayıcı bir temsilini yaratma çabası içerisine girer. Oysa 'Batılı olmayan' bir dünya sahnesi, sınırlı sayıda dokunuşla, mümkünse uzayan bir çizginin aldığı kıvrımlarla sunulabilmelidir. Dünyevî hayata ilişkin bir meşguliyetin izleri ve fani olana kapılmanın işaretleri, "Frenk seyyahları eğlendirerek acayiplikler" (32) resimden uzaklaştırılmalıdır. Romandaki nakkaşlardan Zeytin, bu türden bir dünyevî kalabalığı üzerinden attıktan sonraki rahatlamasını dile getirir: "Gözlerim artık bu dünyanın pisliğine artık hiç takılıp kalmadığı için, Allah'ın bütün güzelliklerini hafızamdan en saf şekliyle çizebilirim" (93).

Ancak kaçınılmaz bir 'Batı' tesiri nakkaş okullarına nüfuz eder ve minyatür sanatı geleneksel çizgisinden uzaklaşmaya başlar. Anakronik yanları bulunsa da, Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'da nakkaşları yerleştirdiği gerilim dolu sahne, yaslandığı tarihsel dönemle uyum içerisindedir. Romanın tarihsel zamanı olan Lâle Devri, Osmanlı yaşam biçiminde ve dünya görgüsünde bir yön değişimine ve 'yoldan çıkma'ya işaret eder. Avrupa'da dünyevî kültür, endüstriyel bir gelişmenin ve kentsoylu bir sınıfın ortaya çıkışıyla eşzamanlı olsa da, Lâle Devri'ne eşlik eden tüm değişimlerin altında, Osmanlı hükümranlık formlarında yaşanan 'dekadans' bulunabilir.[6] 'Batılı' düşüncenin nüfuz etmesiyle birlikte, nakkaşlar arasında ortaya çıkan ayrılıklar daha kapsamlı bir değişimin eğretilemesi gibi de görülebilir. Bu durum, alttan alta işleyen zındık bir kültü-

[6] Lâle Devri'yle, Avrupa'da dünyevileşmenin hız kazandığı Rönesans tümüyle kendine özgü (*sui generis*) dönemlerdir ve bu dönemler arasındaki karşılaştırmalar yanlış yerlere varabilir.

rün yüzeye çıkmasının işareti sayılabilir. Böylesi bir 'dekadanlık'ın içerisinde, İslâm'ın ya da Osmanlı hükümranlığının gizlediği ve bastırdığı zındık bir yaşam biçiminin adı da konmuş olur. Kaçınılmaz olarak, 'Doğulu estetik'in sahne düzeni de değişmeye başlar; mitik anlatıların, menkıbelerin anlatı formu değişir ve alışılmamış, yeni ve geçici olanın da resimlemeye değer olduğu düşüncesi ortaya çıkar. Lâle Devri nakkaşı Behzat'ın çizimleri böyle sahnelerle doludur: "Leyla'sını aşkından deliren Mecnun'u herkes çöllerde perişan resmederken, büyük usta Behzat'ın nasıl onu yemek pişiren, üfleyerek odunları tutuşturmaya çalışan, çadırlar arasında yürüyen kadınların kalabalığı içinde, ama daha da yalnız gösterebildiğini anlatırdım" (Pamuk: 32). Hobrook benzeri bir eğilimi, yine Lâle Devri şairi Şeyh Galib'in metinlerinde bulur: "Galib'in hikâyesiyle bütün diğerleri arasındaki büyük fark, hikâyenin sonunda Aşk'ın Hüsün' le evlenebilmesidir. Bu, Osmanlı 18. Yüzyılında Mevlevi-Melami bağlantılı Galib'in farkıdır. Tinsel kavrayış bu dünyada yaşanmalıdır (...) *Hüsn ü Aşk*'ın sonu, Fuzuli'nin *Leylâ ve Mecnun*'unun sonunu tersine çevirir (...) Fuzuli'nin bitirişi tinsel bir zaferi ve dünyevî bir trajediyi betimler. Oysa Galib'in Aşk'ı Mevlana'nın üçüncü şehzadesi gibi "her şeyi –hem biçimi, hem de anlamı– kazanır." Onu Hüsün'le ilgili tüm arzularının keyfini çıkarmak üzereyken bırakırız."[7] Zaten tasavvufun yarattığı bir evren tasavvuru içerisinde, varolan her şey Allah'ın güzel isimlerinin birer çeşitlemesi, tanrısal olanın bir sureti, açılımı sayıldığından, dünyevî şeylerde de kutsallığın izlerini bulmak olanaklıdır. Tasavvufta doğrudan olmasa da çeşitli dolambaçların arasından dünyevi kültüre açılmak, zındık bir anlam katına erişmek zor değildir. Tasavvufi çerçevede dünyevî şeyler, tanrısal bir soluk alıp vermenin içerisinde sürekli yaratılarak açığa çıkabilirler. Bu yüzden, yeryüzü tanrının soluğunun iliştiği, tanrısal nefesin biçim bulduğu yarı-kutsal bir mekândır. Zındık bir kültürün yoğunlaştığı bir dönemden beslenen Behzat'ın resimleri ya da Galib'in metinleri de böylesi bağlantılar içerisinde dünyevî olana göz kırparlar. Yeryüzü bitimsiz bir yaratılışın yansımasıdır; evrenin doğuş hikâyeleri ya da "kozmogoni sürekli olarak yeniden yazılmaktadır." "Tinsel" ve "duyusal" olanın uyum içerisinde yan yana geldiği böyle bir alanda "çoğulluk doğar", "cismani tezahürler" değer kazanır ve yenilenen dünyayı izah eden, betimleyen sözün sonu gelmez, Galib'in deyişiyle, "her solukta bir başka âlem resmedilen" bu mekânda sonsuz bir "söz zincirinin halkaları birbirine ulanıp gider."[8]

---

[7] Victoria R. Holbrook, 1998, s.256, 261

[8] *A.g.e.*, s. 166.

Orhan Pamuk, bir yandan da, 'tasvir yasağı' gibi tanımların, İslâm coğrafyasında ortaya çıkan yapıtları açıklamaktan tümüyle uzak olduğunu ispatlamaya koyulur. Tüm İslâm coğrafyasını kapalı devre bir sosyallik olarak tanımlayan böyle bir nazariye içerisinde, dünyevî, zındık, demonik, trajik yaşam nüveleri ortaya çıkamayacağı varsayılır. Bu şark peyzajında, sanki tüm insanlar kendilerini çileci âyinlere vermektedir ve yeryüzüyle, fani ve sonlu olanla sathi bir ilişki kurmaktadırlar. Nakış böylesi varsayımlara uymayan bir yerde durur. Nakış ancak dünyevî olana dolanarak varolabilir; Nakış, örneğin hattatlıkta olduğu gibi soyutlamalar düzeyine renksiz, kokusuz bir anlam katına tümüyle çekilemez. Kutsal kelâmın güzelliğini ve sonsuzluğunu görünür kılan, menkıbeleri ve kıssaları süsleyen ve çoğu zaman da hattatlığa eklenen nakkaşlık, zamanla 'yoldan çıkar' ve kendinde bir ifade alanı oluşturur. Romandaki kimi nakkaşlar da nakışın silik bir eklenti sayılması tavrına karşı çıkarlar ve "nakşın hattı öne çıkarmak için bir bahane olduğunu söyleyen renk ve nakış düşmanları"ndan yakınırlar (73). Dünyevî kültürün etkisiyle, şeylerin dış yüzeyi, "suret"i veya duyumsal tarafı, bedensiz bir "mânâ" dünyasının önüne geçtikçe, 'eklenti' olmaktan çıkan, ve böylesine başına buyruk hale gelen nakış, "cinin şeytanın gölgesi" gibidir ve tümüyle demonik bir yaratıcılığa açılabilir: "Hangi hikâyeyi *süslemek* ve *tamamlamak* için bu resim yapılmıştı. Resme bakarken anlıyordum ki bu resmin hikâyesi kendisiydi. Bir hikâyenin *uzantısı* değildi de resim, *kendisi için bir şey*di."[9]

Nakkaşlar, "benzersiz ve müstesna" olanı yeryüzünde aramaya başladıkça, şeyleri birbirinden ayıran fark dünyevî bir kılıkta ortaya çıkar ve nakkaşlığın hareket alanı, "Frenkler"in estetik ölçüsü içerisine taşınır. Oysa henüz yoldan çıkmamış olan 'geleneksel nakış' anlayışında münferit ayrımlar, figürleri birbirinden ayıran sınırlar, eşyanın doğadaki düzenlenişiyle uyuşmaz. Gözün gördüğü paranteze alınır ve "Allah'ın gördüğü âlem hatırlanmaya çalışılır" (370). Kendinde bir güzellik yoktur ve güzellik yalnızca kutsal olanın suretiyle buluştukça açığa çıkabilir. "Güzellik, aklın kendinden bildiğini, gözün dünyada yeniden keşfetmesidir" (323). Bu yüzden dışarısı, nakkaş için farklı ve çarpıcı bir görünüm açmaz, daha çok iç gözünün ayarını bozan, esaslı olanı görmesini engelleyen bir perdedir. Yeni usuller, yeryüzünü farklı sunacak üslûplar geliştirmek de bu oyalanmanın bir parçasıdır. Nakşın sathına, dışarıdaki eşya eklenmez, daha çok eşyanın mânâsını ele veren birkaç sahipsiz iz bırakılır. Nakkaş

[9] Vurgular benim, s. 36. Türkiye coğrafyası için modernliğin kültür tarihi, resim-nakış ve yazıhat ilişkisinin tersine dönmesi üzerinden de okunabilir. Bu kronoloji içerisinde, nakşın, hattın etrafına çerçeve çektiği, süslediği 'güzelyazı'yı görünür kıldığı bir ifade biçiminden, görsel kültürün 'resimaltı' yazılarına taşınmak olanaklıdır.

kendisini ve dışarısını ne kadar unutabilirse, o ölçüde itibarlı bir eser yaratmış olur. Nakkaş, kendi içinde olup bitenlere ve hezeyanlarına değer vermediği gibi, gündelik dünyanın malzemesine ölçüsüzce bulanıp, güzel olanı eşyanın dış yüzünde aramamalıdır. "Üstat nakkaşın kalemi Allah'ın tasarladığı resme yaklaşması için," "Nakkaşın eserinde kendini, ruhunu hiç mi hiç göstermemesi" gerekir (191, 292). Muteber Nakkaş, kendisini tutmayı öğrenir ve zamanla etrafındaki eşya kalabalığını "birbirinden farklı şeylermiş gibi ne görür ne de çizer" (302). Hele hele portrede olduğu gibi, "Frenk resmi"nde kişisel ayrımların ve iç dünyanın yansıması bir işçilik, nakkaşın bu alımlama biçimi içerisinde gelişemez. Romanda cinayeti işleyen nakkaş için de, bir putataparlık emaresi olan portre en büyük günahtır. (446) Öyle ki, bırakın tebaadan birisi, padişahın yüzünü bile bütün ayrıntılarıyla resmetmek düşünülemez bir şeydir.

DÜNYEVÎ DETAYLAR

Modern estetik kuramda, 'Doğulu alımlama'nın bir diğer ayırt edici yönü de, nesnesini kendi bakış açısıyla şekillendiren bir öznenin bulunmayışıdır. Nesne, öznenin karşısına dikilip, belirli üslûplara sığabilecek şekilde muhasara altına alınamaz. Örneğin "eşya ile geleneksel münasebetlerin değişmediği"[10] minyatür geleneğinde, eşyayı derli toplu gösteren bir perspektif bulunmadığından, sanki satıh üzerindeki figürler gelişigüzel bırakılmış gibi dururlar. Bu düzlemde, gözün gördüğünü hizaya sokan katı bir perspektif bulunmasa da, eşyayı varlık zincirindeki yerine göre yerleştiren, sıraya sokan bir başka terkip biçimi bulunabilir. Yakınlık ve uzaklığın tanımı değişir; şeyler büyük çiziliyorsa bu yakında oldukları için değil, hakikatin merkezine daha yakın durdukları içindir. Perspektifin odağında bir faninin gözleri değil de, Allah'ın bakışı durduğu için, varolanların sırası ve yeri de buna göre yeniden düzenlenir. Oysa "Frenk resmi"nde "şeyler Allah'ın aklındaki önem sırasına göre değil de, gözlerimize gözüktüğü gibi" (446) çizilir ve bu "sapkın" tasnif biçimi içerisinde, "Âleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp," Padişah'la, bir at sineği aynı büyüklükte resmedilebilir. "Frenk kâfiri" eşyanın önem sırasını unuttukça, "sokaktaki serseriyle itin, dükkândaki tezgâhtarla kerevizlerin durduğu yerden seyredip resmederlerdi her şeyi" (84). Nakışın çıkış yeri olan bakış, dünyevileştikçe eşyanın sıradüzeni de karışır, bir karnaval sahnesinde olduğu gibi varolanlar arasındaki önem sırası da kaybolur. 'Yoldan çıkma'nın başladığı yerde, görünümleri bir tenzih duygu-

[10] Beşir Ayvazoğlu, *Aşk Estetiği: İslâm Sanatlarının Estetiği Üzerine Bir Deneme*, Ötüken, İstanbul, 1999, s.16.

su içerisinde birbirinden ayıran, kutsalla, dindışı olanı aynı sahneye yerleştirmekten kaçınan bir elin yerini, görünen her şeyi dünyevi bir optikten bakarak, konik bir temsil alanı içerisine sığdırmaya çalışan bir başka el almaya başlar.

Benim Adım Kırmızı'nın tarihsel sahnesi olan Lâle Devri de, böylesi bir geçişimin, hal değiştirmenin ara dönemidir. Bu dönemde, Osmanlı idaresinin hükümranlık alanı daraldıkça, 'başka' bakma ve görme alışkanlıkları yaşamın her alanında yer etmeye başlar. Romanda, "Frenk resmi" genelleşmiş bir 'yoldan çıkma' eğiliminin eğretilemesi gibidir. Lâle Devri, Osmanlılığı kültürel olarak ayakta tutan bir metafiziğin, kozmolojinin kırıldığı dönem sayılabilir. Bu dönemden başlayarak, 'Başka bir medeniyet'in yaşam kalıpları ihtiyatsızca buyur edilmeye başlar. Bu 'başka' medeniyet kendisine bir evrim çizgisi belirlemiştir ve kökenlerine Antik Yunan'ı, Roma'yı, Ortaçağ'ı, Rönesansı ve Sanayi Devrimini yerleştirmiştir. Oysa, "Doğu bu çizginin dışında kalır."[11] Başka bir medeniyet için "nizam verici bir güç" olan unsurlar, bu tarafa taşındığında, "modalar, günlük hevesler ve taklit" şeklini almaktadır. Avrupa-merkezli ve şarkiyatçı metinlerin 'Doğu' olarak tanımladığı coğrafya parçasına, 'Batılı' kozmoloji ölçüsüzce taşındığında, tali bir metafizik ve sathi bir yaşam evreni ortaya çıkar. Romanda Frenk resminin çekimine kapılan nakkaşların kuşkulu halleri ve 'dengesiz' tavırları da biraz bu köksüzlüğü yansıtır. Cinayet de böylesi bir belirsizlik anında, cinayetin faili nakkaşın 'ayarsız' bir ruh hali sırasında işlenir. Nakkaşlar bu yeni dünya görgüsüne cevap vermekte zorlanırlar ve kendilerine bu başka metafiziğin içerisinde huzursuz hissederler. Üslûplarında kaymalar, kaypak çizgiler ortaya çıkar. Nakkaşlar, kendi ayrımlarını ortaya koymaya başlar, "tam bir hünerbaz" lık tutkusuyla çizmeye başlarlar. "Nakkaş olarak herkesten ayrı bir edası, bir havası olsun istiyor, bunu da nakşının bir yerine Frenk üstatları gibi imza koyarak kanıtlamaya çalışıyor" (74). Nakış arada bir yerde, her iki dünya görgüsünü de kesen bir yüzeyde ortaya çıkar: "Resmin bir köşesine, hiç görülmez sandığı bir köşeye imzasını atmış" (78). Frenk usüllerinin nakkaşların arasına sızmasıyla, resimlerin arasına "gizli kusur"lar yerleşir. Zaten bu kusurlar da, "üslûp denen şeyi başlatan" işaretlerdir. Buradan başlayarak, ayrı bir resimleme tavrının açığa çıktığı söylenebilir: "Frenk ressamların hüneriyle yüzümdeki, elbiselerimdeki tüm kırışıklıklar, gölgeler, sivilce ve çıbanlar, sakallarımdan kumaşın dokusuna kadar her şey, bütün renkleri en küçük ayrıntılarıyla tastamam ve kusursuz olmalıydı" (454).

[11] *A.g.e.*, s.13.

KÖRELME

Dünyevî olana yaklaşmak konusundaki çekingenliklerini üzerlerinden atmaya başlayan nakkaşlar, yeryüzündeki renk ve ışık oyunlarına da gözlerini açarlar. Karşılarında tasvir etmeye değer bir dünya açılmıştır sanki. Oysa, geleneksel resimlemede, bakışın tanrısal gözle eşleşmesi, üstüste binmesi çabası vardır. Geleneksel nakşın zamandışı optiğinde, dünya üzerinde görmeye ve çizmeye değer kendinde bir şey yoktur. Bu optiğe gerçek anlamda kurulmanın belirtisi de, usta nakkaşın, fazla nakış işçiliğinden dolayı körleşmeye başlamasıdır. Körlük tanrısal göze yakınsamanın bir işaretidir. Nakkaşın eline yolunu gösteren bakışın değdiği sonlu bir dünya değil, dünyevî bir telaşın dışına taşınmış eşyanın esasıdır. "Elli yılda gerçek nakkaş kör olur ve eli çizdiği atı ezberler (...) en gizli, en erişilmez atı" (28). Oysa o zamanın "Frenk ressamı", en ince detayı seçebilmek için, gözlerini büyük büyük açarak, mükemmelliği yakalama çabası içerisine girer. 'Bu taraf'ta ise, ayrıntısından sıyrılan, yalınlaşıp, sadeleşen eşya, ilk örneğine geri dönerek, itibar kazanır, ikonik bir nesne halini alır. Kayda değer olan, varlığın genetik simgelerine dokunabilmektir. Detay düzeyinde olanı, farklı duranı yakalama çabası tümüyle abes bir uğraştır: "[Kulak] herkeste farklı ve herkeste aynı şey: Tam bir çirkinlik" (292). "Frenk ressamın" gözünü yoran böylesi 'tali detay'larken, nakkaşları yavaş yavaş körlüğe taşıyan, ilk örneklerin sahih çizgilerine öykünebilecekleri bir el yordamını elde etme çabasıdır. İlk çizgilerini dünyevi görünümlerden alan nakkaş, yavaş yavaş çizgilerin dokunduğu esası ayırt etmeye, resimlediği sahnedeki fazladan eklenmiş kıvrımları, renk ve ışık katkısını indirgemeye başlar. Sadeleştirilen çizimlerin mükemmelliği, dünyevî olana perde çekildiği, ancak gerçek aydınlanmanın yaşandığı körlükle tamamlanır. "Nakış, Allah'ın âlemi nasıl gördüğünü nakkaşın aramasıdır ve bu eşsiz görüntü, ancak yoğun bir çalışma hayatından sonra gözler yorulup, nakkaş iyice yıprandığında ulaşılan körlükten sonra hatırlanarak olur" (96). Allah'ın elinden tutarak yönlendirdiği böylesi bir körlüğün ütopik mekânı nakkaşlar için öylesine ayartıcıdır ki, kimi sabırsızlar, "körlüğe kasten ve hızla yaklaşarak" böyle bir âleme kestirmeden varmak isterler. Körlükle açılan "mutlu âlem", şeylerin mineral düzeyidir ve nakkaş burada sınıra değer. "Zamanın dışındaki o derin karanlık"a taşınan nakkaşın tüm melekeleri de körelir ve hiçbir şey çizemez olur. "Nakşın en derin yeri"ne ulaşan, "Allah'ın karanlığında belireni" görebilen, eşyanın esasına dokunmaya başlayan nakkaş, aslında hiçliğin mekânına ermiştir ve perde ardında çizilecek bir şey bulamaz. Bu düzeyde, dünyevi olanın ardında sakladığı ve kendi gürültüsü ve telaşıyla boğduğu,

esaslı bir şeylerin olmadığı da ortaya çıkar. Detayları silinerek sadeleştirilen eşya, bakışın eriminden çıkar, sonsuz bir yalınlığa erişir ve yok olur: "Kör nakkaşın hatıralarının Allah'a ulaştığı yerde, mutlak bir sessizlik, mutlu bir karanlık ve boş bir sayfanın sonsuzluğu vardır" (97).

Henüz "Frenk usulleri"yle karşılaşmamış bir cemiyete mensup nakkaşın, ayırt edici bir üslubunun, "kendi şahsi usûlü, kendine mahsus bir rengi, sesi" olması pek olanaklı değildir. Nakkaş öylesine zorlu ve bol dayaklı bir eğitimden geçer ki, resimlediği sahneye, kendi ayrımlarını, beğenisini, izlerini taşıma cesaretini gösteremez olur. Resimlediği yeri kendisinin, kendi tecrübesini bir yansıması saymak da aklından pek geçmez. Bu yüzden de, nakışın altına herhangi bir imza atmaması yüce gönüllü oluşundan değil, eldeki yapıtın asıl sahibi olmadığını bilmesindendir. Böylesi bir nakışın altını imzalamak bir çeşit şirk sayılır ve Allah kelâmını kendi ifadesiymiş gibi sahip çıkmaktan pek farkı yoktur. Nakkaşın kendi izini bırakarak resimlediği satıh, kişisel izlerin yarattığı kusurla bozulmaya, değerini yitirmeye başlar. "Üslubun bir nakkaşı bir diğerinden ayıracak herhangi bir kusur olduğuna inanırım; bazılarının övünerek söylediği gibi, kişilik değil (...) Üslûp diye tutturdukları şey, kişisel bir iz bırakmamıza yol açan bir hatadır yalnızca" (116, 27).

Nakış cinleri

Batı usulü resimleme, esaslı ayrımları yeryüzeyinde, eşyanın kabartısında arar ve yaratıcılık cinlerini ayaklandırarak varolabilir. Cinlerin içerisine doluştuğu bir dünya görgüsü içerisinde, doğal nesnenin kıvrımları, sanki varlığın hareketini de dolaysız olarak ele vermektedir. Batılı kozmolojide pagan anlayışın üzeri, örneğin İslâm'da olduğu gibi, sıkı sıkı örtülmediğinden, yeryüzü unsurları tasvire değer kendilikler sayılabilmektedir. Geleneksel nakıştaysa, dünyevî olanla böylesine aracısız bir temas kötülüğe açılır ve yoldan çıkma belirtisi sayılır. Eşyanın doğal hali diye bir şey yoktur. Varolanlar, öte dünyanın izini, kutsal olanın suretini taşıdıkça, hakikatli bir varoluş kazanabilirler. Eşyanın kabartısı, duyulara değen kısmı, ancak abes meşguliyetlerin malzemesi olabilir. Dünyevi gölge oyunlarıyla bu derece uğraşmak kötücül bir çabadır. Frenk ressamları gibi, dünyayı 'göründüğü gibi' tasvire kalkışan, yerle gökyüzünü birbirine karıştıran, varolan her şeyi varlık zincirinden koparark bir derinlik yaratanlar, olsa olsa "şeytanî bir derinlik"i resimleyebilirler. Romanda, "benzersiz ve müstesna olma isteği"nden kurtulamayan maktul'ün ifadelerinde de bu derinliğin tarifi bulunabilir: "Frenk üstatların anlayışı ve benim kendi kalemimle eklenmiş bir gölgeleme çabası vardı. Ufuk çizgisini ve bulut-

ları birbirine karıştıran şeytani derinliği işaret ettim" (132). Şeytanî ya da demonik yaratıcılık biçimleri, nakkaşın iç gözünün ayarını bozar ve onu sathi olana yöneltir. Şeytan'a kapılan nakkaş, sakınmadan 'ben' demeye başlar ve kişisel üslûbunu ortaya koymaktan çekinmez. Örneğin, ortodoks İslâm'da olduğu gibi, tek katlı bir maneviyatın merkezkaç vektörü olarak, Şeytan ve küçük cinler tarafından ayartılan nakkaş, dışarıda duranla daha fazla ilgilenmeye başlar. Aslında bu kötücül unsurların varlığı, temel bir kozmik ayrımın da kanıtıdır: "İlk Şeytan'dır, ben diyen (...) Şeytan'dır bir üslubu olan, Doğu ile Batı'yı birbirinden ayıran" (329)

Orhan Pamuk bu romanıyla, Şerif Mardin'in "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi"[12] metninde ortaya koyduğu varsayımlarla hesaplaşır gibi görünür. Tüm İslâm coğrafyasını ve Türkiyeli aydınları kestirmeden demonik dünya görüşünden yoksun olarak niteleyen Mardin'in varsayımlarına karşı Pamuk, tüm romanıyla adeta bir karşı-kanıt sunar. *Benim Adım Kırmızı*'daki nakkaş tiplemelerinin tümü, nakış cinlerini yapıtlarına ne kadar buyur edecekleri konusunu bir belirsizlik taşırlar. Hepsinin demonik dünya görüşüyle, gizliden ya da açık, bir muhasebesi vardır. Bu hesaplaşmayı en yoğun yaşayansa romandaki katildir. Öyle ki, 'ne Batılı ne de Doğulu' oluşunun, şeytanı ne buyur eden ne de reddeden duruşunun cezasını kesmiş gibi cinayet işler. Demonik dünyayla ölçüsüz bir alışveriş, ona "yalınkat kötülüğün" yollarını işaret eder. Bu konuda cinayetin kurbanı da hiç masum sayılmaz: "İçimde kıpır kıpır bir şey var sanki ve bütün kötülüğü bana o yaptırıyor. Ama çok da ihtiyacım var ona. Nakşetmek için öyle" (193). Ancak tüm ayrılıklarına rağmen, şeytani olanla bu yakınlığın "nakşa yarayacağını" tüm nakkaşlar bilmektedir.

Demonik olana kapılarak yoldan çıkan nakkaşlar, kendi cemaatlerinden, okullarından uzaklaşırlar, kendi şahsi üslûplarını geliştirmeye koyulurlar. Ancak Pamuk romanda, Şeytâna kapılan nakkaşlarla, "nakış cinleri"nin yol gösterdiği nakkaşları ayırt eder. Nakış cinleri, yoğun bir idman sonucunda yok edilen Şeytan'dan arta kalan parçalar gibidir ve nakkaşa hüner ve yaratıcılık katarlar. Ancak bir nakkaş için, nakış cinlerini fazlaca dinliyor olmak da tehlikeler taşır ve nakkaşın büyüklenmesine, kendisini nakışın gerçek sahibi saymasına yol açabilir. Nakkaşlar, ölçüyü bulabilmeleri, muvazeneli olabilmeleri için okullarda, içlerindeki "şeytan ölüp nakış cinine dönüşecek diye saatlerce sopalar ve cetvellerle" (361) dövülürler. Nakış cinleri dışarısını nakkaş için stilize ederek, belirli üslûplar

[12] Mardin, Şerif (1984). "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", *Toplum ve Bilim* 24:19-26. Mardin'in bu varsayımlarının değerlendirildiği, Özgür Taburoğlu, "Zındık ve Sapkın: Türk ve İslâm Topluluklarında Demonik Düşünce" (*Ki: Kültür ve İletişim*, Kış 2003) denemesine bakılabilir.

dâhilinde eşyanın görünür olmasını sağlarlar: "Pek çok kişinin benim elimin bir mucizesi olarak gördüğü resimlerimi, ben bu cinlerin ve şeytanların yardımıyla nakşettim" (142). Ancak zamanla nakkaş ustalaştıkça, dış gözü kapanır ve tümüyle içine döner. Dış gözü körelerek aydınlanan nakkaş, tümüyle tanrısal bir gözün taşıyıcısı durumuna gelmiştir; Şeytan ve onun küçük, müzevir temsilcileri altedilmiştir artık. Nakış cinleri yatıştırıldıkça, nakşın sathı daha bir sadeleşir, resimlenen eşya esaslı olana yaklaştıkça daha bir yalınlaşır. Ancak nakış cinleri tümüyle geri çekildiğinde, bu sefer de etrafta çizilmeye değer bir şeylere rastlanamaz; varolanlar öylesine paranteze alınmış ve indirgenmiştir ki, dışarıda ele gelir bir şeyler kalmamıştır. Dolayısıyla estetik nesnenin, az da olsa, 'şeytani bir derinlik'in olmadığı yerde ortaya çıkamayacağı varsayılabilir. Romandaki katil de bunu itiraf eder: "Kötülüğün dayanılır bir şey olduğunu, hatta nakkaş için gerekli olduğunu da hissediyorum (...) O sefili öldürdüğümden beri daha iyi çiziyorum, daha parlak ve cesur renk çekiyorum ve en önemlisi hayal gücümün harikalar yarattığını görüyorum" (119).



Duane Michals, Claes Oldenburg, New York City, 1972.

GERÇEK-TAHAYYÜL SİYASET-EDEBİYAT: TUHAF OLMAYAN İKİLİNİN YAZINSAL ÖRNEKLERİ

Metin Yeğenoğlu & Simten Coşar

"Siyaset ve Edebiyat: Tuhaf İkili" başlıklı söyleşisinde Mario Vargas Llosa, "Neden böyle olmak zorundaydı?" diye soruyordu; "Neden Latin Amerika'daki yazarlar, bugüne değin, sanatçı ve sadece sanatçı olamıyorlardı? Neden, aynı zamanda reformist, siyasetçi, devrimci, ahlâkçı olmak zorundaydılar?"[1] Llosa, genelde sanatçının, özelde yazarın/şairin her şeyden önce ve her şeyin ötesinde estetik kaygılarının olması gerektiği önkabulünü içerimleyen bu şikâyetçi sorulara yanıtını Latin Amerika'nın demokrasisizliğine bağlı olarak kuruyordu. Öte yandan, yine benzer bir söyleşide, Luisa Valenzula, edebiyat ile siyaset arasına keskin duvarlar örmek gerekip gerekmediği, 'edebiyatın saflığı'ndan, insana dair diğer alanlardan soyutlanabilen bir alan olarak edebiyattan ne derece bahsedile-

[1] Mario Vargas Llosa, "Politics and Literature: The Odd Couple," *The Writer in Politics* içinde, Lorin Cuoco, William H. Grass (der.) (Carbondale, IL : Southern Illinois Press, 1996), s. 61-62.

bileceği sorusuna yanıt olarak kısaca "imkânsızlık"tan bahsetmekteydi: "Bana göre, "siyasetin kapsamında olan bir yazar" demek, yazarın yaşadığını, dışarıda, bulutların altında, gerekirse rüzgârın önünde olduğunu söylemekle aynıdır. Zaten olacak başka bir yer var mıdır?"[2]

Aslında bu sorulara verilen yanıtlar, farklı siyaset tanımlarına dayanmakla, edebiyata dair bir saptamanın siyasal arka plânını imlerler. Kısaca, Llosa'nın sorusunda ve yanıtında yönetsel çerçeve içerisine sıkıştırılan bir siyaset anlayışından, daha açık bir ifadeyle, siyasetin alanının kurumsal iktidarın faaliyet alanı olarak kurulduğu, sivil teriminin "askerî olmayan"a indirgendiği, sivilliğin ise siyaset-dışılığının olumlandığı ve yeniden-üretilmek vasıtasıyla gündelik ya da değil kurumsal iktidarın dışında kalan oluşumların siyaseten potansiyel etkisinin önünün alındığı bir anlayıştan bahsedilebilir. Öte yandan, Valenzula'nın "imkânsızlık" tespitinde böyle bir yaklaşımın karşısında duran ve siyaseti gündelik bir faaliyet ve/veya faaliyet alanı, "kararların, zor ve şiddetle değil, kelimeler ve ikna yoluyla alındığı" dolayısıyla iletişimin ve karşılıklılığın ön plâna çıkarıldığı bir yaklaşımın imlendiği görülebilir.[3] Aslında, Llosa'nın Latin Amerika'ya özel olarak belirttiği sorun tam da "kararların zor ve şiddetle alınmasıdır." Ancak, Llosa'nın bu sorundan yola çıkarak vardığı nokta, bunun Latin Amerika'daki yazarın edebî saflığını engellemesiyken, bu vargının satır-aralarında okunabilecek önkabül sağduyulu bir yönetim altında zorun ve şiddetin olmayacağıdır.[4] Kısaca, yönetim siyasetin öznesi olmaya devam edecektir. Bu ise, açık ve/veya örtük bir özgürlüksüzlük ortamının temel koşuludur. Oysa, ikinci yaklaşımdan yola çıkıldığında, siyasetin öznesi olarak insan karşımıza çıkar. İnsan siyaset anlayışının temeline oturtulduğunda ise söz konusu olan belirli bir yönetim biçiminin kurulması ve yerleşikleşmesinin ötesinde, siyasetin nasıl süreçlendiğidir. Dolayısıyla, ister siyasal bir kimliğin açıklanması üzerine kurulsun ister apolitik bir niteliği taşıma iddiasıyla sunulmuş olsun yazın siyasetten ayrık bir olgu/alan değildir. Örneklemek gerekirse, ABD'nin yerleşik demokrasisinde yaşayan yazarın siyaset-dışılığını/aşkınlığını bildirmesi, Latin Amerika'nın demokrasisiz ortamında yaşayan yazarın zor ve şiddet karşısında siyaset-dışılığını kuramaması ölçüsünde siyasaldır.

Eğer söz, dilden, dil de tarihsel-toplumsal bağlamdan bağımsız değilse, zaten, böyle bir aşkınlığın kabulü, yazarın/entelektüelin tarih-dışı, toplum-dışı bir fail konumunu baştan teslim eder. Yazar içerisinde bulunduğu bağlamdan bağımsız bir aktör değildir, eserleri öncelikle dilin (Ta-

[2] Luisa Valenzula, "Trying to Breathe," *The Writer in Politics* içinde, s. 85.
[3] Carolyn Forché, "The Poetry of Witness," *The Writer in Politics* içinde, s. 136.
[4] Llosa, "Politics and Literature: The Odd Couple," s. 60-82.

rih'in) ve üslûbun (kişisel tarihin) sınırları içerisinde kurulur. Yazarı dilden, dolayısıyla bağlamdan görece özerkleştiren ise yazım tarzıdır.[5] Açmak gerekirse, yazma süreci içerisinde özneleşen yazar bu süreci önceleyen geçmişten ve sürecin gerçekleştiği ânın dinamiklerinden bağımsız değildir. Ancak bu, yazar ve bağlam arasında tek yönlü bir ilişkiden bahsettiğimiz anlamında anlaşılmamalıdır. Aksine, yazarla tarihsel-toplumsal dinamikler arasında bir karşılıklı ilişkisinden bahsetmek mümkün. Yazar, varlığının sınırlarını verili dil ve geliştirdiği üslûpla çizerken yazma sürecinde benimsediği/seçtiği tarz bu sınırlardan özgürleşim çabasını yansıtır, bu çabaya vasıta teşkil eder.

Yukarıda Latin Amerika ve Kuzey Amerika örneklerinde alttan alta değinilen nüans, eserlerini bu yazının temel teması olan edebiyat-siyaset ilişkisi açısından örneklem olarak aldığımız Ursula K. Le Guin'in SSCB ve ABD'de yazmak üzerine yaptığı karşılaştırmada açıklık kazanır. "Ruhtaki Stalin" (*Stalin in the Soul*) başlıklı yazısında SSCB'li sürgün ve bilimkurgu yazarı Yevgeny Ivanovich Zamyatin'in yaşamından yola çıkan Le Guin, yazın-yerleşik düzen ilişkisine birbiriyle bağıntılı iki eksende değinir. İlk olarak, yerleşik düzenin yazın üzerindeki sadece görünen değil, görünmeyen "... bastırma, zor ve sansür" pratiklerine de dikkat çeker. Buna göre, sözgelimi, ABD'de yaşayan bir yazar, "Yönetim'i eleştirmemelisiniz; mutsuzluklar hakkında yazmamalısınız. Vatanın cesur askerleri ve hidroelektrik santrallerinde çalışan mutlu işçiler hakkında yazmalısınız. Sosyalist bir realist olmalı ve gülümsemelisiniz" yolunda bir buyrukla karşı karşıya değildir. Oysa, totaliter olmayan, sadece kelime itibariyle yaşanmayan bir demokraside de –bu kez farklı– bir kısıtın altındadır. Bu, "... kapitalist, şirket demokrasisindeki ... kurumların doğasından kaynaklanan bir sansür türüyle [ilgilidir]. Bizim sansürlerimiz pazar alanının idolleridir. ... Bastırmalar farkına varmadan gerçekleşir; gözlerimizin arkasında gerçekleşir."[6] İkincisi, yazar, yine aynı söyleşide edebiyatçının ister totaliter, ister demokratik olsun yerleşik düzen karşısında yazısı vasıtasıyla benimsemesi gereken *ethos*'un da altını çizer. Şöyle ki,

> bastırmayı, baskıyı ve sansürü –kurumsallaşmış iktidarın olduğu yerde sansür vardır– yenmenin tek yolu onu reddetmektir. Ona aynı şekilde –beni susturmaya çalışırsan ben de seni susturmaya çalışırım– yanıt

[5] Julian Barthes, "What is Writing?" *Writing Degree Zero* içinde, Annette Lavers ve Colin Smith (çev.) (New York: Hill and Wang, 1999), 19. Basım, s. 9-18.

[6] Le Guin, "The Stalin in the Soul," *The Language of the Night, Essays on Fantasy and Science Fiction,* Susan Wood (der.) (New York: G.P.Putnam's Sons, 1979), s.213.

vermek değil, hem amaçlarım hem de araçlarını reddetmektir. Onu tam anlamıyla es geçmektir. Ondan daha büyük olmaktır.[7]

Bu yazının temel temasını oluşturan Ursula K. Le Guin'in çalışmaları ilk olarak edebiyat-siyaset ilişkisi açısından ele alınacaktır. Buna ilişkin ikinci boyut ise edebiyat vasıtasıyla özgürleşimdir. Yazının temel amacı, Le Guin'in çalışmalarının arka plânı olarak aldığımız ve demokratik bir yönetim biçiminin yerleşik olduğu 1960'lar ABD'sinde yükselen karşı-kültür hareketlerinin yine ABD'de yazan bir yazarın çalışmalarındaki izdüşümünü yakalamaktır. Bu açıdan, söz konusu çalışmalara iktidar, kimlik, özgürlük temaları üzerinden yaklaşılacaktır. Bunu yaparken yazarın iki romanı, bir üçlemesi ve karşı-kültür hareketinin bitişini izleyen dönemde yazılmış bir hikâyesi temel alınacaktır. Ursula K. Le Guin'in bu yazı açısından önemi, anarşist, feminist[8] ve taoist duruşu –ki bunlar karşı-kültür hareketinin içerisinde yer alan unsurlar arasındadır– benimsemiş bir yazarın kişisel kimliğiyle yazılarına hâkim üslûp ve geliştirdiği yazım tarzı arasındaki engellenemez bağları gösterimlemesi açısından iyi bir örnek teşkil etmesidir.

Arka plân: 1960'lar ve karşı-kültür hareketleri

1960'ların ortalarında gelişen karşı-kültür hareketinin bir boyutunu Rock'n Roll oluştururken, diğer boyutu eylem olarak edebî yazında görünürlük kazanmaktaydı. Hareket içerisinde amaç, yazıyı, yazarın aşkınlığını ve/veya belirli bir siyasal projeye bağlılığını gösterimleyen bir araç kılmanın ötesinde kendi içinde bir eyleme dönüştürmekti. Diğer bir ifadeyle genelde sanatçılar, özelde yazarlar ne aşkın özneler, ne de aktarımcılar olacaklardı. Aksine, yazma edimi mevcut dinamiklerle koşullanmanın ötesinde söz konusu dinamikleri dönüştürmenin bir yolu olarak yeni bir biçim kazanmaktaydı. Edebiyatın gerçekliğin nasıl şekillendiğini anlatan bir sanat biçimi olmaktan ziyade, gerçekliği bizzat şekillendiren bir alan olarak alınması gereği vurgulanmaktaydı.

---

[7] A.g.m., s. 213.

[8] Le Guin'in eserlerindeki feminist temalar üzerine açımlayıcı incelemeler için bkz. Vera Norwood, "She Unnames Them, The Utopian Vision of Ecological Feminism," *Made From This Earth* içinde (Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1993), s. 263-267; 270-274; Marleen S. Barr, "Ursula K. Le Guin's "Sur" as Exemplary Humanist and Anti-humanist Text," *Lost in Space: Probing Feminist Science Fiction Beyond* içinde (Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1993), s. 154-172; Kathy Rudy, "Ethics, Reproduction, Utopia: Gender and Childbearing in Woman on the Edge of Time and the Left Hand of Darkness," *NWSA Journal* (9), 1 (1997), s. 22-38.

Söz konusu karşı-kültür hareketini sistematik bir bütün halinde somutlayacak tutarlı bir ilkeler ve inançlar dizgesinden bahsetmek mümkün değil. Ancak asgarî müşterekler belirlenebilir. Buna göre, hareketin tanımlayıcı özelliklerinden biri, bireylerin kendi yaşam tarzlarını, kendi üslûplarını kendilerinin yarattıkları ve bunu süreğen bir deneyim ve değişim içerisinde gerçekleştirdikleri daha iyi ve mutlu bir yaşamın mümkün olduğuna dair inançtı. Daha iyi ve mutlu yaşamın sırrı, eşitlikçi, özgür ve barışçı bir toplumda bulunurken, böyle bir toplum durumunun belirleyici unsurları özgür seks, *psychedelic* haplar ve Rock'n Roll'da somutluk kazanıyordu. Ancak, bu harekete dâhil olmak için uyuşturucu kullanmak, seks partilerine katılmak, bir komünde yaşamak, rock dinlemek de olmazsa olmaz değildi. Harekete dâhil olmak genelde bireysel bir yolculuk olarak nitelendirilmekteydi; bu, belirli bir anlayış tarzını benimsemekle ilgiliydi.[9]

Tam da bu bireysel yolculuk teması, diğer bir ifadeyle "deneyimleme" karşı-kültüre hâkim değişimin zorunluluğuna dair inancın, "değişme istemi"nin göstergesiydi.[10] Bu temanın altında yatan temel duruş ise verili olana, mevcut düzene, bu düzenin üzerine kurulduğu ve bizzat düzen tarafından yeniden-üretilen değerlere direnmekti. Nitekim, hareketin uyuşturucular ve özgür seksle olan bağıntısı bu çerçevede alındığında, yerleşik düzene başkaldırı daha da belirginleşir. Hareket içerisinde uyuşturucu kullanımı, bağımlı olanların, uyuşturucu kullananlar değil, reçeteyle sakinleştirici ve yatıştırıcı kullananlar oldukları ve bu yolla yerleşik düzene yönelik olası sorgulamaların önünün alındığı tespitiyle haklılaştırılmaktaydı.[11] Özgür seks konusunda ise hareket içerisinde iki ayrı duruştan bahsedilebilir. İlk duruşa göre, kadın-erkek ilişkisinde her türlü sınırlandırmanın kalkması, seksin kamusal alana taşınması vasıtasıyla özgürleştirilmesi gerekiyordu. İkinci duruş ise kısmen ilkine de içkin olan erkek-egemen söylemin karşısında yer alan ve erkek-kadın, homoseksüellik-heteroseksüellik kategorileri arasına çizilen sınırları ortadan kaldırmayı amaçlayan radikal çizgiydi.[12]

---

[9] Terry H. Anderson, *The Movement and The Sixties* (New York: Oxford University Press, 1995).

[10] Jay Stevens, "The Counterculture," *The Sixties* içinde, Peter Stine (der.) (Detroit: Wayne State University Press, 1995), s. 121-122.

[11] David Gross, 1986. "Culture Politics and "Lifestyle" in the 1960s." *Race, Politics, and Culture: Critical Essays on the Radicalism of the 1960's* içinde, A. L. Reed (der.) (Westport, CT: Greenwood Press, 1986). ABD özelinde 1965'te, sakinleştirici ve yatıştırıcı ilaçlar için 123 milyon, amfetaminler için 24 milyon reçete yazılmıştı. Bkz. Stevens, "The Counter Culture," s. 139.

[12] David Steigerwald, *The Sixties and the End of Modern America*, (New York: St. Martin Press, 1995), s. 154-186.

Bu noktada durup, direnilmesi gereken, başkaldırılan yerleşik düzenin karşı-kültür hareketindeki imgesine bakmak yerinde olacaktır. Yerleşik düzen ırkçılık, ekonomik eşitsizlik, kültürel baskı, militarizm, emperyalizm ve savaş unsurlarıyla –ki bu unsurlar hareket içerisinde düzenin ölüm güdüsüyle tanımlanması açısından yeterliydiler– nitelendirilmekteydi. Bu unsurlar sadece iktidarın kurumsal bünyesini oluşturan devletle sınırlı değildi. Bunun yanı sıra, bir önceki neslin benimsemiş olduğu değerler, gelenekler, topluma hâkim âdetler ve sadece ekonomik eşitsizliğin aslî nedeni olmakla kalmayıp aynı zamanda çevreyi tahrip eden kapitalist üretim tarzıydı. Yaşam ve ölüm olanaklarının bile bireyin kontrolü dışında addedildiği böyle bir düzende bireyin yaşamına hâkim olması imkânsız olarak görülüyordu. İnsanların özel hayatları üzerinde potansiyel olarak büyük bir etkiye sahip olan eğitim, sağlık kurumları ve askerî oluşumlar gibi bürokratik denetim mekanizmaları yerleşik düzenin temel mekanizmaları olarak alınırken,[13] tüketim toplumuna özgü, tüketmek üzerinden özgürleşmek anlayışının genelgeçerliği en açık ifadesini Norman Mailer'ın "otorite, beyinlerini reklamlarla ameliyat masasına yatırdı ve ambalajlanmış eğitim ve siyasetle yıkadı" sözlerinde bulmaktaydı.[14]

Burada önemli olan, modern toplumda ve siyasette bürokrasinin ve tekniğin gitgide artan hâkimiyetinin bireyi hapsedici bir niteliğe sahip olduğunun vurgulanmasıydı. Bu vurgu, aynı zamanda belirli bir rasyonalite tanımının eleştirisini ve alternatif bir rasyonalite tanımını da beraberinde getirmekteydi. Buna göre, modern dünyada (teknik) rasyonalitenin yüceltilmesi pek çok irrasyonel sonuca yol açmıştı. Savaşlar, eşitsizlikler, baskı ve zora dayalı güç, gücün yüceltilmesi, bolluk çağında açlıklarla yüzleşilmesi ve sözde insani gelişimin yol açtığı çevresel yıkım bunun en somut kanıtları olarak ön plâna çıkartılmaktaydı. Diğer taraftan, sözde ilerlemenin içerlediği rasyonalitenin ölümcül etkileri yine bu ilerlemenin göstergelerinden biri olarak sunulan nükleer gücün yaşama yönelik tehdidi barındırmasında örnekleniyordu. Bu duruş, tarihin, üretim tekniklerinde kaydedilen ilerleme ve her yeni icatla, tek-doğrusal bir ilerleme kaydına sahip olduğu önkabulünün de reddedildiği çerçeveyi sağladı.[15]

---

[13] Sözgelimi, *One Flew over the Cuckoo's Nest* (1963) başlıklı eserinde, Ken Kesey akıl hastanelerinde çalışan doktorları ve hemşireleri, hastalarla ilgilenmeleri gerekirken, kurallara uyulması gereğinde ısrar etmekten başka bir şey yapmamakla sadece hastalar üzerinde iktidar kurdukları için eleştiriyordu. John Barth'ın *Giles* Boat (1966) başlıklı eserinde ise üniversiteler de bürokratik, dolayısıyla baskıcı kurumlar arasında örneklenmekteydi. Bu konuda bkz.. Steigerwald, *The Sixties and the End of Modern America,* s. 154-186.

[14] Stevens, "The Counterculture," s. 123.

[15] Bu yaklaşıma örnek olarak ilerlemeci tarih anlayışının muhaliflerinden olan Thomas Pynchon'un kaos ve düzen arasındaki engellenemez ilintiyi vurgulayarak ilerleme düşüncesine

1960'ların ortalarından itibaren şekillenen karşı-kültürün gösterimsel unsurları olan toplumdan çıkış, uyuşturucu kullanımı, Doğu dinlerine yönelim, komünel yaşam biçimi,[16] yukarıda çizilen kuramsal çerçeveden köklenmekte ve rasyonel dünyadan kopuşun araçları olarak görülmekteydiler. Denebilir ki, 1960'ların karşı-kültür hareketleri izleyen yıllarda her biri kendi içinde farklı bir merkeze sahip olan (yeni) toplumsal hareketlerin rahmini oluşturmuştur. Bütün bu toplumsal hareketlerin asgari müştereğini ise (ulus-) devlet sınırları içerisinde ve iktidara yönelik olarak tanımlanan siyaseti aşma çabası yatmaktadır.

ÖN PLÂN: ÜTOPYA VE FANTEZİLERDE "GERÇEK" SİYASET

Kral hamileydi...

Ursula Kroeber Le Guin'in çalışmaları böyle bir arka plân çerçevesinde ele alındığında edebiyat ve siyaset arasındaki ilişkinin somutlandığı görülür. Esasen, Le Guin'in yaşamı ve çalışmaları 1960'ların karşı-kültürünün izlerini yoğun bir şekilde taşır. Bu yazının sınırları dâhilinde, yazarın *Karanlığın Sol Eli (The Left Hand of Darkness)*,[17] *Mülksüzler, İkircikli Bir Ütopya (Dispossessed, An Ambiguous Utopia)*[18] başlıklı romanları, *Yerdeniz* üçlemesi[19] ve "Omelas'ı Bırakıp Gidenler" (*The Ones Who*

---

meydan okuduğu *V* (1963) ve *Crying of Lot 49* (1966) başlıklı eserleri verilebilir. Bkz. Steigerwald, *The Sixties and the End of Modern America,* s. 154-186.

[16] Komünel yaşam biçiminin imlediği eşitlikçi ve paylaşımcı öncüllerin, aynı zamanda, karşı-kültür hareketi içerisinde çevreci bilincin izlerini içerledikleri de söylenebilir. Buna göre teknik rasyonalite çizgisinde işleyen şirket politikaları, kârı her şeyin üstünde addetmekle çevrenin yıkımına neden olmaktaydılar. Böyle bir yıkıma muhalefetin bir yolu olarak karşı-kültür hareketleri içerisinde büyük şirketlerin olmadığı, insanların kendi gıdalarını kendilerinin ürettikleri ve üretim sürecinde çevreye zarar vermeyen küçük işletmelerden alışveriş yaptıkları bir sistemin olabilirliği de vurgulanmaktaydı. Bu konuda bkz. Gilbert Zicklin, *Countercultural Communes: A Sociological Perspective* (Westport, CT: Greenwood Press, 1983).

[17] Le Guin, *The Left Hand of Darkness* (New York: Ace, 1969). Bu yazıda, kitabın 1989 (Futura Publications) basımından yapılan çevirisini temel aldık. Bkz. Le Guin, *Karanlığın Sol Eli,* Ümit Altuğ (çev.), (İstanbul: Ayrıntı, 2001), 3. Basım.

[18] Le Guin, *The Dispossessed, An Ambiguous Utopia* (New York: Harper & Row, 1974). Bu yazıda kitabın aynı tarihli basımından yapılan çeviriyi temel aldık. Bkz. Le Guin, *Mülksüzler, İkircikli bir Ütopya,* Levent Mollamustafaoğlu (çev.) (İstanbul: Metis, 1999).

[19] Bu üçleme yazarın *A Wizard of Earthsea,* (Berkeley: Parnassus Press, 1968), *The Tombs of Atuan* (New York: Atheneum, 1971) ve *The Farthest Shore* (New York: Atheneum 1972) başlıklı eserlerinden oluşmaktadır. Le Guin, 1990'da yazdığı *Tehanu* (Bt Bound, 1999) başlıklı eserinin *Yerdeniz* dizisinin dördüncü ve son bölümü olduğunu belirtmiştir. Bu yazıda üçlemeyi oluşturan ilk üç roman için sırasıyla şu Türkçe basımları temel aldık: Le Guin, *Yerdeniz Büyücüsü,* Çiğdem Erkal İpek (çev.) (İstanbul: Metis, 1999); *Atuan Mezarları,* Çiğdem Erkal İpek (çev.) (İstanbul: Metis, 1999) ve *En Uzak Sahil,* Çiğdem Erkal İpek (çev.) (İstanbul: Metis, 1999).

Walk Away From Omelas)[20] adlı hikâyesi olmak üzere Le Guin'in sadece altı eseri ele alınacaktır. Bu seçim belirli bir dönemleme ve izlek kaygısıyla yapılmıştır. Nitekim, söz konusu eserlerinin tümünde karşı-kültür söyleminin izlerini sürmek mümkündür.

Le Guin'in en popüler romanı olan *Karanlığın Sol Eli* cinsel devrimin yaşandığı on yılın sonunda yayımlandı. Bu tarih aynı zamanda kadın hareketinin başlangıcıyla da kesişmekteydi. Yine aynı dönemde kadın hareketinin gelişimine, feminist edebiyat eleştirisi ve cinsiyet ve toplumsal cinsiyet, erillik ve dişilik rollerine dair kabul görmüş gerçeklerin yeniden gözden geçirilmesi eşlik ediyordu. Bu gelişmeye paralel bir şekilde *Karanlığın Sol Eli*, eril ya da dişi süreğen fiziksel cinsel kimliklerin olmadığı bir toplum tahayyülü üzerine kurulmuştur. Romana hâkim soru, böylesi bir toplum içerisinde bugünün toplumuna içkin kutupsal ikiliklerin varlıklarını sürdürüp sürdüremeyecekleridir. Bu soruya yanıt arayışında Le Guin, okuru "Kış" gezegeninde bir yolculuğa çıkarır ve toplumsal cinse ait kısıtlarla çerçevelenmediği takdirde insansal bağıntıların derinliğini soruşturmaya girişir. Gezegenin sâkinleri olan Gethenliler cinsel olarak nötr değil, hermofrodit ya da androjendirler. Sabit bir cinsel kimlikten ziyade, sadece potansiyel cinsel kimliğe sahiptirler. Bu ise bireysel kimliklerin cinsel roller üzerinden yaşanmasını engellemektedir. Bütün Gethenliler hem erkek hem de dişi cinsel organlarına sahip oldukları için cinselliğin belirgin olmadığı evrelerde erkek ya da dişi değil, sadece insan görüntüsüne sahiptirler. Bu onların psikolojilerini ve kültürel alışkanlıklarını etkiler.

"Toplumsal Cinsiyet Gerekli mi?" (*Is Gender Necessary?*)[21] başlıklı yazısında Le Guin "lanetimiz yabancılaşma..." diye şikâyet eder; "denge ve bütünleşme arayışı yerine tahakküm mücadelesi içerisindeyiz. Ayrılıklarda ısrar ediyoruz. Değerlerin ikiliği, üst/ast, yöneten/yönetilen, sahip olan/sahip olunan, kullanan/kullanılan ikiliği bizi mahvediyor."[22] Bütün bunların yerine ise radikal feminist hareketteki izdüşümleri, erkek ve kadın, homoseksüellik ve heteroseksüellik arasındaki ayrıştırmaların reddinde gözlemlenebilecek şekilde dengeyi ve bütünleşmeyi ön plâna çıkarır:

Işık karanlığın sol elidir
karanlık da ışığın sağ eli.

---

[20] Le Guin, "The Ones Who Walk Away From Omelas", *The Winds Twelve Quarters* içinde (New York: Harper & Row, 1975). Bu yazıda kitabın 1976'daki ikinci basımından (Toronto: Bantham) yapılan çeviriyi temel aldık. Bkz. Le Guin, "Omelas'ı Bırakıp Gidenler," *Gülün Günlüğü*, Ümit Altuğ (çev.) (İstanbul: Ayrıntı, 1995), 2. Basım, s. 7-15.

[21] Le Guin, "Is Gender Necessary?" *The Language of the Night* içinde, s. 161-169.

[22] A.g.m., s. 169.

ikisi birdir, yaşam ve ölüm yan yana
yatarlar kemmerdeki sevgililer gibi,
tutuşmuş eller gibi
sonuçla yol gibi.[23]

Karanlığın Sol Eli'nde yerleşik toplumsal cinsiyet rolleri üzerinden giden eleştiri, *Mülksüzler*'de daha kapsamlı bir yerleşik düzen eleştirisine dönüşür. Roman, birbirinin yörüngesinde dolanan ve her biri diğerinin ayı olan iki gezegenin (Anarres ve Urras) yörüngesinde gezinir. Anarres'teki yaşam yönetimsiz, parasız, toplumsal kademelerin olmadığı bir sistematik üzerine kuruludur. Bu sistematik, romanın zamanından iki bin yıl önce Urras'da isyan eden anarşist bir koloni tarafından kurulmuştur. Bu, anarşist bir ütopyadır. Ancak bu ütopya geleneksel yollarla, doğal kaynakların tüketilmesi önkoşulunun çizdiği bir çerçeveye referansla değil, doğal ve ekonomik açıdan yoksul bir gezegende kurulmuştur. Anarres'te mülkiyet edinmek bencilliğin göstergesi olarak alınır ve insansal davranışın en aşağı seviyesi olarak kabul edilir. Urras ise, üzerinde yerleşik devletlerin soğuk savaş döneminin süper güçleriyle benzerlik arz ettikleri kapitalist sistemin hâkim olduğu bir gezegendir. Esasen, Urras adı soğuk savaş döneminin iki süper gücünün isimlerinden çıkarsanmıştır (USA ve USSR).[24] Roman, baş aktörü Anarres'in önde gelen fizikçilerinden olan, Shevek'in zaman ve mekân teorisini kurma eşiğinde, Urras'a yaptığı yolculukla başlar. Shevek, Anarres'deki düşük teknolojinin teorisine yeterli kaynakları sağlayamadığı gerekçesiyle her türlü iletişimin yasak olduğu Urras'a yönelir.

Romanın başlangıcından itibaren Le Guin'in kutupsal ikilikler karşısındaki eleştirel tutumunun şekillendirdiği relativist bir yaklaşımın izlerini sürmek mümkündür. Le Guin gerçeklere içkin ikiliği hemen ilk bölümdeki duvar metaforuyla verir. Annares'in dışına çıkmanın tek kanalı olan üssü çevreleyen duvar iki yönlü bir işleve sahiptir. İlk olarak, anarşist bir toplumda bile gözlemlenebilecek olan kuşatıcılığı simgeler. İkincisi, iki dünyanın birbirlerine referansla (yeniden) kurulan yapılar olduklarına işaret eder. Bir taraftan bakıldığında duvarlar tarafından kuşatılmışken, diğer taraftan bakıldığında duvarların dışında kalırsınız. Diğer bir ifadeyle, Anarres'in özgürlüğünü temin eden evreni çevrelerken, diğer yandan Anarres'i kuşatmakla evrenin diğer kesitini özgür kılar. Yazarın, duvar metaforunu anlatı içerisinde kullanım tarzı iki ayrı gezegenin birbirlerine referansla varolabildiklerini vurgulamak açısından işlevselliğe sahip ol-

[23] Le Guin, *Karanlığın Sol Eli*, s. 192.
[24] Bülent Somay, "Sonsöz," *Mülksüzler* içinde, s. 347.

manın yanı sıra –ve bu işlevle bağıntılı olarak– duvar hakkındaki düşüncenizin durduğunuz ve/veya durmayı tercih ettiğiniz tarafa göre biçimlendiğini imlemekle göreceli bir gerçeklik anlayışının ipuçlarını verir.

Öte yandan, durulan yere dair düşüncelerin, nerede durulduğuna bağlı olarak şekillenmesi romanın izleyen bölümlerinde iki taraflı bir düzen eleştirisinin kurulmasına zemin hazırlar. İster Anarres'te yaşanan anarşist toplum biçimi örneğinde, ister Urras'ın simgelediği ulus-devletler federasyonu çerçevesinde yürütülen kapitalist bir düzenleme özelinde olsun, sorunlu olan toplumsal bağıntılanma biçimlerinden ziyade bu bağıntılanmanın kurumsallaşmasıdır. Buna göre, bir kez kurumlar topluma demir attıklarında, aynı zamanda bireylerin de zihinlerine gömülmeye başlarlar. Bu noktadan itibaren ise, bireyselliğin gitgide engellendiği, ortadan kaldırıldığı ve dolayısıyla özgürleşimin kanallarının tıkandığı bir yapının geliştiği görülür. Nitekim, romanın kahramanı Shevek, özgür, eşitlikçi ve barışçıl olarak sunulan bir toplumda verili olanı kabul etmediği ve 'daha iyi bir dünyanın mümkün olduğu' inancıyla varolanı sorguladığı için ait olduğu bilimsel cemaatten dışlanır ve çalışmalarını istediği gibi yapması engellenir. Öte yandan, Shevek'in Urras'a geçişiyle, kapitalist düzenin eleştirisi, yoksulluk ve cinsiyet ayrımcılığı temelinde yapılır. Ancak yoksulluğun sürdürülmesiyle belirli bir gruba ait refahın temin edilebildiği, doğaları gereği düşünme kapasitesine sahip olmadıkları, dolayısıyla sistem açısından bir tehdit oluşturdukları baştan kabul edilen kadınların arka plâna itildiği Urras'taki hâkim değerlerden rahatsızlık duyan Shevek sonunda kendisini düzen karşıtı bir hareketin içerisinde bulur. Hiçbir şeyi değiştiremeyeceğinin farkına vardığında ise tek seçeneği kalmıştır: "Yuvaya dönmek."

Tekrar etmek riskine rağmen denebilir ki, romandaki eleştiri nesnesi temelde yerleşik düzenken –kapitalist sistem– referans noktası özgürlüktür; yeni yaşam biçimleri, özgürlük ve mutluluğa yönelik bireysel deneyimi ön plâna çıkaran yeni vasıtalar bulmak için Anarres'i *bile* terk etme özgürlüğü. Böyle bir özgürlük arayışı sadece bireyselliğin engellenmemesi anlamında negatif bir duruşu barındırmanın ötesinde, "dışarıdakiler"le, "ötekiler"le iletişim kurma özgürlüğünü de imlemekle 'yapabilirlik' olarak özgürlük kavramsallaştırmasını da gündeme getirir. Bu noktada denebilir ki, Le Guin için "öteki" bireysel/toplumsal kimliğin kurucu unsurlarından biridir. Gerek *Karanlığın Sol Eli*'nde gerekse *Mülksüzler*'de izleri gözlemlenebilen

> sorun... sizden farklı olan Öteki[ne bağlı olarak belirlenen] sorundur. Bu varlık, cinsiyeti, ya da yıllık geliri, ya da konuşma, giyinme ve ey-

> leme tarzı, ya da derisinin rengi, ya da bacak ve baş sayısına göre sizden farklı olabilir. Diğer bir ifadeyle, cinsel Yabancı, toplumsal Yabancı, kültürel Yabancı ve son olarak da ırksal Yabancı [kategorileri] vardır.[25]

Dolayısıyla, totaliter, otoriter, liberal-demokrat ya da anarşist olsun içerisinde yaşanılan sistemin sunduğu kalıplar gereği

Diğer bir insana ya da insan tipine yakınlık duymayı reddederseniz, karşınızdakinin tamamen farklı olduğunu dile getirirseniz –erkeklerin kadınlara, bir sınıfın diğer sınıfa, bir ulusun diğer ulusa yaptığı şekilde– ondan nefret edebilir ya da onu tanrılaştırabilirsiniz; fakat her iki halde de onun tinsel eşitliğini ve insansal gerçekliğini reddetmiş olursunuz. Onu, aranızdaki tek olası ilişkilenme biçiminin iktidar ilişkisi olabileceği bir şeye dönüştürmüş olursunuz. Ve böylelikle kendi gerçekliğinizi vahim bir şekilde güçsüzleştirmiş olursunuz. Aslında, kendinizi yabancılaştırmış olursunuz.[26]

Ben ile öteki arasında kurulan bu karşılıklı bağımlılık ilintisini yazarın *Yerdeniz* üçlemesinde de gözlemlemek mümkündür. Üçlemenin hâkim teması "büyümek" –olgunlaşmak olarak okuyunuz– üzerine kurulurken, büyüme süreci eylemsizlik ilkesi ve zıtlıkların göreceliği, karşılıklı bağımlılığı ve bu bağımlılığın dengeyi getirdiği inancı çerçevesinde işlenir.[27] Üç roman boyunca alttan alta kişinin büyüme/olgunlaşma sürecinde iktidar ve ötekiyle –ve dolayısıyla kendisiyle– kurduğu ilişkinin sorgulandığı ve "daha iyi bir dünya" için– ki Le Guin'in yazılarında bu, kişinin özneleştiği ve böylelikle diğerleriyle birarada yaşayabildiği bir dünyadır –her şeyden önce kişinin kendisini dönüştürmesi/özgürleştirmesi gereğinin altının çizildiği görülebilir. Le Guin bunu yaparken temel referans çerçevesi olarak –bütünlük ve dengeye yapılan vurgudan da izlerini sürebileceğimiz– Taoist felsefeyi alır.[28]

---

[25] Le Guin, "American SF and The Other", *The Language of the Night* içinde, s. 97.

[26] A.g.m., s. 99.

[27] *Yerdeniz* üçlemesinin denge üzerinden kurulan bir okuması için bkz. Robert A. Collins, "Fantasy and "Forestructures": The Effect of Philosophical Climate upon Perceptions of the Fantastic," *Bridges to Fantasy* içinde, George E. Slusser vd. (der.) (Carbondale, IL: Southern Illinois University, 1982), s. 108-121.

[28] Le Guin'in eserlerindeki Taoist unsurlarla ilgili olarak bkz. Brian Attebery, *The Fantasy Tradition in American Literature: From Irving to Le Guin* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1980); J.R. Wytenbroek, "Taoism in the Fantasies of Ursula K. Le Guin," *The Shape of the Fantastic: Selected Essays from the Seventh International Conference on the Fantastic in the Arts* içinde, O. H. Saciuk ve M. Tymn (der.) (New York: Greenwood Press, 1990), s. 173-181.

Yerdeniz dünyası, üzerinde yüzlerce adanın ve hemen hemen aynı sayıda kültürün bulunduğu bir dünyadır. Üçleme böyle bir dünyada üç farklı kişinin –*Yerdeniz Büyücüsü*'nde Duny/Ged'in, *Atuan Mezarları*'nda Tenar/Arha ve *En Uzak Sahil*'de Arren'in– "kimliklerini arayış" süreci içerisinde özneleşmeleri ve olgun, sorumlu, "bütün" yetişkinler olma serüvenlerinin anlatısı üzerine kurulmuştur. Burada bütünün simgesel anlamı, yine Le Guin'in kimlik sorununa yaklaşımında değinilen kutupsal ikiliklerin reddedilmesidir. Buna göre, gerek Ged'in gücünü "yanlış" kullanmasında ve bunun bedelini ödemesinde, gerek Arha'nın gücünü sadece kendisinin dışında bir otoriteye –"Adsızlar"– bağlı olarak bulmakla karanlıkla kısıtlı kalmasında ve kendine dönmesinde gerekse Arren ve Ged'in, ölümün sırrını çözmüş ve dolayısıyla ölümsüzlüğü yakalamış olduğunu düşünen Cob'un yaşamla ölüm arasına açtığı yarığı kapatmalarında simgelendiği şekliyle aydınlık-karanlık, iyi-kötü, yaşam-ölüm gibi özsellik taşıyan ikiliklerin birbirlerini tamamlayıcı –ayrıştırıldığında ise benliğin dengesini bozan– konumları teslim edilir. Kısaca, üçlemenin ilk romanı olan *Yerdeniz Büyücüsü*, Ged'in iyilikle kötülüğün benliğine içkin, birbirini, dolayısıyla benliği tanımlayan unsurlar olduklarını keşfetme sürecini anlatır. *Atuan Mezarları*, kendisini diğer insanlardan ayıran dolayısıyla üstün kılan gücün karanlıklara ait olduğuna inanan Arha'nın, aydınlık ve karanlık arasında bir karşıtlık değil, karşılıklılık ilişkisi olduğunu, dolayısıyla gücün kendinden çıktığını bulma süreci üzerine kurulmuştur. Son olarak, Le Guin'in ifadesiyle özünde ölümü konu edinen *En Uzak Sahil*'de, büyümeyle edinilen yaşam-ölüm bilgisi, daha doğru bir ifadeyle söylemek gerekirse, büyümenin ancak bilmek, olguların özünü bilmek, kendinin özünü bilmek ve evrende hiçbir şeyin bir diğerinden bağımsız olmadığını bilmekle gerçekleşebileceğinin bilgisi, Arren'in yaşamı varolmayla, ölümü yok olmayla eşitlemenin karşısında varoluşun ancak yaşam-ölüm döngüsü içerisinde yakalanabileceğini bulma serüvenini anlatır.

EDEBİYAT-AHLÂK-SİYASET

> Bende bir şekilde hoşnutsuzluk yaratıyor olsa da, aşırı derecede ahlâki bir yazar olduğumun farkına vardım. Her zaman belirli bir amaca [yönelik yazıyorum] ve belirli noktaları ön plâna çıkartıyorum. Bu kadar ahlâkçı olmak istemezdim; zira estetik bir kaygım var. İstediğim, güzel bir çömlek, güzel bir müzik parçası gibi güzel bir şey üretmek. Bu arada düşünceler ve ahlâkilik ısrarla karşıma çıkıyorlar. Kesinlikle bir savaş hâli.[29]

[29] Le Guin, "The Book Is What Is Real," *The Language of the Night* içinde, s. 128.

Yazının giriş kısmında da belirttiğimiz gibi edebiyat-siyaset ilişkisinde temel sorun olagelen, "iyi" bir edebî eser için yazarın apolitik olması, kaygısının siyasal değil, estetik olması gereğinin önkabulü ve yazarın siyasetin dışında duramayacağı ve ahlakî misyonunun ait olduğu ve/veya ideallerini paylaştığı toplumsal/siyasal sınıfın/grubun gerçeklerini seslendirmesi olduğu argümanı arasındaki zıtlık aynı siyaset tanımı üzerinde temellenir.[30] Buna göre, siyaset yönetsel bir faaliyettir. Bu faaliyetin alanı kurumsal iktidarın elde edilme mücadelesiyle ve kurumsal iktidarın kullanım biçimiyle belirlenir. Öte yandan, siyasetin ve dolayısıyla iktidarın sadece yönetsel/kurumsal bir alan/ilişkilenme/faaliyeti olmadığı argümanı temelinde kurulan diğer bir siyaset anlayışında, teşbihe başvuracak olursak, Le Guin'in eserlerinde sıklıkla karşımıza çıkan bütünsellik temasından yola çıkılarak varılabilecek, insanı temel alan siyaset anlayışında, böyle bir keskin ayrımı yapmak hiç kolay olmayacaktır. Siyasetin bir "güç mücadelesi" alanı olarak değil, insanların özgürleşim alanı olarak tanımlandığı ve insanların ancak birlikte özgürleşebileceklerinin teslim edildiği bir yaklaşımdan yola çıkılarak kurulan bu anlayışın[31] insana dair temel önkabulünü "eyleyişimizi diğerleriyle uyum içerisinde gerçekleştirmediğimiz sürece tam anlamıyla insanlık durumuna erişemediğimiz"[32] saptamasında bulmak mümkündür. Bunun edebiyata uzanışı ise, yazının edebîliğini kaybetmesi, estetiğin geri plâna atılması ve/veya hiç konu edilmemesi değil, edebiyatın, öncelikle bir varolma ve bunu yine diğerleriyle "iletişim" vasıtasıyla gerçekleştirme alanı olarak, yazarın birey olarak kendisini hapsettiği, izole ettiği bir 'fildişi kulesi'nden ziyade, diğerleriyle etkileşim vasıtasıyla özneleştiği bir uzam olarak kurulmasıdır:

> yazarak iletişim kuruyoruz. Sağır ve dilsizmişcesine. Ve sadece yazarak değil, yazmak vasıtasıyla [olduğu için] dolaylı yoldan. Hayal ürünü durumlardaki hayal ürünü insanlar hakkında yazıyoruz. Sonra bunları yayınlıyoruz ... Ve sonra insanlar onları okuyor ve Sen kimsin? diyorlar. Bize kendinden bahset! Ve diyoruz ki, zaten öyle yaptım. Hepsi orada, kitapta."[33]

---

[30] Bu zıtlıkların örneklendiği bir derleme olarak bkz. Lorin Cuoco, William H. Grass (der.), *The Writer in Politics*, (Carbondale, IL: Southern Illinois Press, 1996); Edebiyat teorisi bağlamında edebiyat-siyaset ilişkisine yaklaşımları toparlayıcı bir çalışma için bkz. Terry Eagleton, *Literary Theory, An Introduction* (Oxford & Cambridge: Blackwell, 1995).

[31] Bu konuda bkz. Agnes Heller, "The Concept of the Political Revisited," *Political Theory Today* içinde, David Held (der.) (Cambridge & Oxford: Polity Press, 1991), s. 330-343.

[32] Bernard Crick, "Hannah Arendt: Hedgehog or Fox," *Essays on Politics and Literature* içinde (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1989), s. 76.

[33] Le Guin, "Dreams Must Explain Themselves," *The Language of the Night* içinde, s. 48

Tekrarlamak riskine rağmen, yazarın yazma süreci içerisinde somutladığı "söylemsel pratiği," yazardan, yazarın kişisel tarihinden, kullandığı dil sisteminden bağımsız olmayan, ancak yazarın belirli kodlara, yapılara hapsedilmiş olduğu vargısını gerektirmeyen, aksine yazarın genel olarak dilin getirdiği Tarih'e ve kendi tarihinin sınırlarını yine yazma tarzıyla zorladığı ve böylelikle özneleştiği bir pratik olarak aldığımızda, 'Edebiyat'tan değil, tarihsel-toplumsal-siyasal bir pratik olarak edebiyattan bahsetmek mümkündür. Böyle bir yaklaşım, kişisel olanla toplumsal-siyasal olan arasında keskin çizgiler çizmeyi değil, kişiselin siyasal olduğunun kabulünü ve aradaki etkileşimin somutluğunu gündeme getirir. Bu noktada, edebiyat, ahlâk ve siyaset arasında dışlayıcılık temelinde şekillenen bir ilintilendirmeden ziyade, "bireysel nitelikler ve değerlerle varoluşumuzun maddi koşulları arasındaki ilişkileri görebilen ... siyasal argümanın ahlâki iştigallere bir alternatif değil bu iştigallerin bütün implikasyonlarıyla ciddiye alındıkları bir argüman olduğu"nu[34] teslim eden bir bağıntılandırmadan söz edilebilir. Daha açık bir ifadeyle söylemek gerekirse

> ...edebiyatın böceklerin varolduğu biçimde varolmamasının ve onu kuran değer yargılarının tarihsel akış içerisinde değişmelerinin yanı sıra bizâtihi bu değer yargıları toplumsal ideolojilerle yakınen bağıntılıdırlar. Sadece özel beğenilere değil, belirli toplumsal grupların diğerleri üzerinde iktidar kurmalarını ve bu iktidarı korumalarını sağlayan varsayımlara tekabül ederler.[35]

Le Guin, kendi ifadesiyle tüm hoşnutsuzluğuna rağmen, "Omelas'ı Bırakıp Gidenler" başlıklı hikâyesini tamamen ahlâkla doğrudan bağıntılı bir soru üzerine kurar. Öyküde üyeleri hayattan zevk alan, tam anlamıyla mutlu bir toplum imgesi çizilir. Ancak, bu toplumun mutluluğu zindanda hapsedilmiş küçük bir çocuğun acı çekmesine bağlıdır. Toplumun mutluluğunun devam etmesi için bu çocuğun sürekli işkence görmesi ve sefalet içerisinde bırakılması gerekmektedir. Toplumun mutluluğunu bozmadan çocuğun acı çekmesine son vermek imkânsız olduğu için Omelas'ın sâkinleri üç seçenekle karşı karşıyadırlar: ya bu durumu es geçecekler ve mutlu bir şekilde yaşamaya devam edecekler, ya bu durumu kabul ederek, karanlık bir zindanda acı çeken bir çocuğun varlığının bilgisiyle daha az mutlu bir yaşam sürecekler, ya da toplumun verdiği mutluluğu reddederek Omelas'ı terkedeceklerdir. Bu noktada, toplumsal düzenle bireysel önceller arasındaki karışık ilişkinin ön plâna çıkarıldığı söylenebilir. Ka-

[34] Eagleton, *Literary Theory*, s. 208.
[35] A.g.y., s. 16.

baca, topluma endeksli bir şekilde tanımlanan "iyi hayat"ın her zaman için "birey"in mutluluğunu temin etmediği yolundaki argümandan bahsedilebilir. Ancak, bunu liberal bireyci bir tutum olarak okumak hatalı olacaktır. Nitekim, Le Guin'in yukarıda ele alman eserlerinde de gözlemlenebilecek ve kendisinin ifadesiyle "küçük burjuva anarşist" kimlikle ilişkilendirilebilecek olan bilmek vasıtasıyla –Foucault'nun ifadesine başvuracak olursak "kendilik kaygısıyla"[36]– bireysel özgürleşim vurgusu, toplum-birey karşıtlığına değil, toplum içerisinde özne olarak bireylerin karşılıklı sorumluluk temelinde bağıntılanması esasına dayanır. Öyleyse, söz konusu olan topluma rağmen bireyselleşmek değil, toplum içerisinde özneleşmektir. Bu ise, bireyleri hapsedici, eritici bir toplumun karşısına özneler vasıtasıyla süreğen bir şekilde yeniden-kurulan toplum tahayyülünü çıkarır. Dolayısıyla, Le Guin'in eserlerinde baş aktörler olarak karşımıza çıkan bireyler, birbirlerine ve topluma rağmen amaç-araç ilişkisini doğru kuran nesneler değil, böyle dar kapsamlı ve teknik bir tanımı öteleyen ve birarada varolabilen öznelerdir:

> Getto, yaşamak için rahat, güven verici, fakat aynı zamanda, köstekleyici bir yerdir. Buna rağmen, gettonun özü, orada yaşamak zorunda olmanızdır. Daha büyük bir topluluğu seçme özgürlüğüne sahipken gettoyu seçmek korkaklıktır. ... duvarların yıkıldığı bir zamanda bize yakışan molozları aşıp, dışarıdaki kentle yüzleşmektir. Dayanışma, sadakat, seçim yapamadığınız bir hapishane değildir: özgürce yapılmış bir seçimdir. Fakat aynı şekilde dışarıdaki yabancıların hepsinin bize methiyeler düzmesini de beklememeliyiz. Hem neden böyle bir beklentimiz olmalı? Biz de onlar için yabancıyız. Eğer zayıflıklarımız varsa, eleştirilerini dinlemeyi öğrenmeliyiz; nüfuzumuz varsa, bunu onlara kanıtlamalıyız.[37]

Dolayısıyla varolabilmek için iletişime, diğer bir ifadeyle biraradalığın bilgisine varmalıyız. Özgürleşmek için hem kendimizin hem de diğerlerinin varlığını kabul etmeliyiz. Kanımızca Le Guin'in "bilim kurgu" tarzında yazmak üzerine bir söyleşisinden aktardığımız yukarıdaki alıntı "kendilik kaygısı"nın, "kendinin bilgisi"ne tek başına değil, "belli davranış kurallarının ya da aynı zamanda hem hakikat hem buyruk olan ilkelerin bilgisi"ni de edinerek ulaşmayı gerektirdiği ölçüde, "ötekiyle kurulan bir ilişkiyi de içerdiği"ni[38] edebiyat alanında örnekler. İlk bakışta, bilim kur-

[36] Michel Foucault, "Bir Özgürlük Pratiği Olarak Kendilik Kaygısı Etiği," *Özne ve İktidar* içinde, Işık Ergüden ve Osman Akınhay (çev.) (İstanbul: Ayrıntı, 2000), s. 227.
[37] Le Guin, "Escape Routes," *The Language of the Night* içinde, s. 202.
[38] Foucault, "Bir Özgürlük Pratiği Olarak Kendilik Kaygısı Etiği," s. 227-229.

gu türüne "dışarıdan" yöneltilen eleştirilere karşı alınması gereken tutumun teknik ifadesi olarak okunabilecek bu alıntı, Le Guin'in eserlerinin temel izleği olarak alabileceğimiz özgürlük/özgürleşmenin esasına dair ipuçlarını da verir. Buna göre, özgürlük/özgürleşme "bir olma ve davranma biçimi", yani *ethos*'tur.[39] Buraya kadar edebiyat-ahlâk-siyaset üçlemesinin ortaklığı olarak altı çizilen tema -özne olarak yaşamak– söz konusu olduğunda ise böyle bir *ethos*'un "kendi ve başkaları için kaygı duymayı"[40] imlediği söylenebilir.

Bu yazıda arka plân olarak sunulan karşı-kültür hareketlerinin temel taşıyıcısı olan orta-sınıf gençlerinin eşitlikçi, özgürlükçü toplum tahayyüllerini böyle bir kaygıyla ilintilendirmek mümkün. Kimliğini tanımlanmaya zorlandığında "küçük burjuva bir anarşist ve içsel bir göçmen ... tutarsız bir Taoist ve tutarlı bir şekilde Hıristiyan olmayan biriyim"[41] ifadesini kullanan Le Guin'in eserlerindeki ütopyalarda da benzer bir tahayyülü görmek mümkündür. Yine, karşı-kültürün öncülü olarak belirlenebilecek "gündelik hayatta," dolayısıyla her şeyden önce "zihniyette devrim" in izleri yazarın kahramanlarını düşürdüğü kültürel şok anlarında, aksi takdirde farkına varamayacakları yeni şeyleri görmelerini sağlayan uğraklarda, farklı geçmişlere, kimliklere sahip insanlar arasındaki sınırları bozmasında, kesişme noktalarına yaptığı ince ayarlarda sürülebilir.

Sonuç yerine

1960'ların Amerikan edebiyatı hem 1960'lar hareketlerinin hem de bu hareketler içerisinde oluşan karşı kültürün bir parçası olarak alınmalıdır. Söz konusu dönemde yazanlar aynı zamanda hareketin içerisinde aktif olarak yer almışlardır.[42] Bunun yanı sıra, pek çok amatör yazarın ve (yeraltı) gazetecisinin de dönemin ve hareketin külliyatına katkıda bulunmasını sağlayan etkin bir yeraltı yayın faaliyetinin varolduğundan bahsedilebilir.

Karşı-kültür hareketi içerisinde oluşan edebî biçimleri niteleyen unsurlar arasında yer alan bireysel arayış metaforu bu yazının kapsamı açısından önemlidir. Bu metafor, karşı-kültürün temalarını yoğun bir şekilde işleyen Le Guin'in hemen bütün eserlerinde altını çizdiği ve verdiği söyleşilerinde doğrudan dile getirdiği yazarın romanlarıyla birlikte gelişmesi,

---

[39] A.g.m., s. 228.
[40] A.g.m., s. 229.
[41] Susan Wood, "Introduction," *The Language of the Night* içinde s. 13'den alıntılanmıştır.
[42] Ken Kesey ve Abbie Hoffman bu açıdan önde gelen örneklerdir.

romanlarıyla birlikte ilerlemesi temasına uygun düşer.[43] Yine aynı dönem, edebî metinlerin ve genel olarak bütün metinlerin gerçekliği yansıtmakla kalmayıp, gerçeklikler yaratma yükümlülüğü üstlendikleri bir dönemdir. Modernist dönem edebiyatı geleneklere karşı olan ve sürekli daha iyi olan bir yeniye doğru ilerleyen aşkın bir edebiyat ihtimalini önvarsayarken, 1960'lar hareketinde karşı-kültür içerisinde yer alan yazarlar edebi metinlerin hayatla bağıntılılığını vurgulamışlardır. Edebiyat, siyasetin bir parçasıydı. Kurguyla olgunun; yazarla okurun; biçim ve içeriğin arasına çizilen çizgiler ortadan kayboluyordu.

Karşı kültür hareketleri yeni bir etik, ahlâk ve estetik anlayışını temsil etmekteydiler. Kitle tüketim toplumuna özgü estetik ve Le Guin'in "Omelas'ı Bırakıp Gidenler," hikâyesinde Omelas'tan çıkanlar gibi, karşı kültür hareketinin taşıyıcıları, içerisine doğdukları toplumun ahlâk-dışı olduğu iddiasıyla, kentleri terk ederek kırsal komünler kurdular. Komünel yaşam tercihleri aynı zamanda 'doğaya dönüş'le nitelendirilebilecek yeni bir estetik anlayışını yansıtmaktaydı. Bu hareketler içerisinde üretilen edebî eserler, hareketlerde yerleşik olan doğallık, ekoloji ve doğal yaşamın korunması, bireysel kendini gerçekleştirme ve kültürel ve doğal yaşam bütünselleştirilmesi, toplumsal ve bireysel özgürlüğün bağıntısı üzerinden kurulan eşitlikçi, barışçı bir toplum hayalini yansıtmakla dönemin edebî yazın alanına yeni temaların aktarılmasında işlevsel oldu. Le Guin'in önemi bu temaları karşı-kültür hareketinin arka plâna çekildiği sonraki on yıllarda da devam ettirmiş olmasından kaynaklanmaktadır. Nitekim, fantezi ve bilim kurgu türünü edebiyat özelinde bireysel arayış yazını olarak belirlemesinde,[44] öte yandan ütopyalarını genelde 'basit' yaşam tarzları üzerinden kurmasında benzer bir estetiği yakalamak mümkündür.

Eğer siyasal olmak "her şeyin kelimeler ve ikna yoluyla karara bağlanması" anlamına geliyorsa,[45] kelimelerin yatağı olan genelde edebiyatın, özelde Le Guin'in eserlerinin siyaset-dışı olduğunu söylemek mümkün değildir. Zira,

> bu caddelerde dolaşan hiçbir yazar kendisini yapış yapış örümcek ağı gibi saran bu siyasal dokudan muaf olamaz. Dünya siyaseti soluyor, yiyor, boşaltıyor. Buradaki sır, siyasetle bağıntıyı kaybetmeden, siyasal farkındalığı korurken doğrudan siyaset üzerine yazmamak. Bu bir çeşit Zen ve dil okçuluğu gerektiriyor: dilin yayını mesajla yüklenme-

[43] Le Guin, "Is Gender Necessary?" s. 161.
[44] Le Guin, "Introduction to the Left Hand of Darkness," *The Language of the Night* içinde, s. 155.
[45] Forché, "The Poetry of Witness," s. 136.

> den çekiyorsunuz; çektiğiniz iyi bir oksa, hedefe doğru bir şekilde yöneldiyseniz, oku atmaya başladığınızda, yazmaya başladığında, yazarın bile farkında olmayabileceği, siyasal noktayı vurursunuz.[46]

Burada önemli olan doğru yayı, yazım tarzını ve doğru oku, dili, bulmaktır. Kanımızca, Le Guin, kendine atfettiği kimliği süreğen olarak ararken ve yerleşik düzene yine bu kimlikle direnirken bunu yapmaktadır. Diğer bir ifadeyle, verili gerçekliklere özgü anlatıyı ve sonuçları reddederken, gerçekleri es geçmeden ama içerideki hakikatle yeniden-şekillendirmektedir.[47] Nitekim, yazarın ifadesiyle "Hakikat bir tahayyül meselesidir."[48]

[46] Valenzula, "Trying to Breathe," s. 85-86.
[47] Le Guin, "Introduction to the Left Hand of Darkness," s. 157.
[48] A.g.m., s. 159.

Bir Samuel Beckett Okuması: Adlandırılamayan'ın Adı ya da Kendiliğin (Self) Dramı

Yücel Dursun*

Bu yazının amacı, Samuel Beckett'ın *Üçleme* adıyla dilimize çevrilen ve içinde *Molloy*, *Malone Ölüyor* ve *Adlandırılamayan* öykülerinin bulunduğu romana felsefî açıdan yaklaşarak, onun belli felsefî öğretilerle nasıl okunabileceğinin bir örneğini sunmaktır. Bu makale boyunca ilk olarak, özellikle *Adlandırılamayan* adlı öyküde yoğunlukla anlatılanın, *Molloy* ve *Malone Ölüyor* öyküleri de dahil edilerek genelde yapıtın tümünde işlenenin, öznenin, Kendiliğine (self) ulaşmaya çalışırken yaşadığı, "bulunduğu anda kaybedilen" ya da uzak olunduğu anda "orada olan" bir problemin, *kendilik probleminin* olduğu savlanacaktır. Bu problem ise, "susmak için konuşma" şeklinde ifade edilebilecek bir paradoksu dile getirmektedir. İkinci olarak, paradoksun, öznenin yaşadığı bir tür dramdan kaynaklandığı savlanacaktır. Paradoksa anlamını veren bu dram, öznenin kendiliğinin, bir yandan realitenin içinde dinamik olarak kendini nesne edinmeye çalışması, öte yandan da bunu dillendirmeye çalışmasındaki

* Dr. Yücel Dursun, Hacettepe Üniversitesi, Felsefe Bölümü.

olanaksızlıktır. Bu çalışmada, savlanan düşüncelerin dayandığı noktaları göstermesi bakımından, öncelikle öykülerdeki anlatımın genel karakteristiği verilmeye çalışılacaktır. Daha sonra bu anlatımlarda kurgulanan öznelerin ve hattâ kurgulanan öznelerin de kurguladığı öznelerin merkezinde yer alan kendilik problemi, metine dayanılarak incelenecektir. Son olarak, her reflektif öznenin yaşayabileceği, yukarıda sözü edilen kendilik problemine yol açan dram betimlenecektir.

ÖYKÜLERİN GENEL KARAKTERİSTİĞİ

Beckett'ın öykülerinin genel karakteristikleri, anlatıların genel konusu, dili ve bunlar arasındaki ilişki bakımından incelenebilir. Üç öyküde de ilk planda göze çarpan, anlatıcıların, kendilerine ilişkin yoksunlukların (sakat olma, yaşlı olma, yalnız olma, güçlü ve canlı bir belleğe sahip olamama, bütünü bilememe, kendini bilememe, kendine ulaşamama vs..)[1], içinde yaşadıkları dış dünya mümkün olduğunca göz ardı edilerek, iç konuşmalar şeklinde gerçekleşen bir monolog olarak sunulmasıdır. Öykülerin anlatıcıları bu yoksunluklarını, kimi kez, içlerinde kendilerinin geçtiği yaşam durumlarının kurgulanmasıyla (özellikle *Molloy*'da) anlatır. Kimi kez de, öyküdeki anlatıcının kurguladığı anlatılarda bu yaşam durumları ve yoksunluklar geçer. (Malone örneğinde olduğu gibi). Ve bazen anlatıcı, bölük pörçük de olsa anlamlı bir öykü anlatmıyormuş gibi görünür. Oysa anlatıcı bu kez de, önceki iki öykünün de konusu olan asıl öyküyü, yani bir özne olarak yaşantıladığı Kendiliğine erişme, bulma ve onun ne olduğunu bilip dillendirme biçiminde beliren özel bir yaşam durumunu anlatmaktadır (yoğunlukla Adlandırılamayan'da olduğu gibi).

Çeşitli yaşam durumlarında ortaya çıkan bu çaresizlikler ve yoksunluklar Beckett'in anlatıcılarının diline de yansır. Fakat bu doğrudan bir anlatım biçimi değildir. Bu anlatım biçimi kendini, anlatıcının cümlele-

[1] Daha Molloy'da başlayan bu yoksunluklara şu örnekler verilebilir: sakatlık– "birden görüyorum o dönemde bükülmeyen sağ bacağımdı" (Beckett, 1997: 30); yaşlılık– "Bana sonradan anlattıklarının yalancısıyım, kısaca, rahat bırakın şu zavallı ihtiyarı, dedi" (Beckett, 1997: 36); "Evet, şimdi yaşlı bir ceninim ben, saçım başım ağarmış kötürüm" (Beckett, 1997: 233); bellek zayıflığı– "kentimin adını anımsayamayınca, kaldırımın kenarında beklemeye, dost ve zeki görünüşlü birini gözüme kestirip durdurmaya karar verdim..." (Beckett, 1997: 35); öznesini kavrayamama– "varlığımı duyumsarken bile çoğu kez içine girilmesi zor bir sis perdesine bürünüyordum sanki..." (Beckett, 1997: 35); kendini bilme, bulma– "kendimin nerede olduğunu, onun nerede olduğunu anlamak için yazıyorum" (Beckett, 1997: 215); "...kendi anlamımı kavrıyor muyum sanki?" (Beckett, 1997: 304); "Ben. Kim olabilir bu?" (Beckett, 1997: 349); kendini yakalayamama– "Ben hiç yakalanamayacak, hiç kurtulamayacak olanım..." (Beckett, 1997: 352) ve bütünü görememe– "Bütün söz konusu olduğunda çaresiz kalıyor insan" (Beckett, 1997: 30). Tüm bu yoksunluklar, genelden özele, üç öyküde de yer alan özneyi kuşatan çaresizliklerdir.

rinde görülen bir olumsuzlama ve çelişki olarak gösterir. Örneğin şöyle çelişik cümlelerin örneklerine rastlamak mümkündür öykülerde: "Yalnızca istemem yeterliydi. Ama doğru değildi bu, istiyordum çünkü" (Beckett, 1997: 15) ya da "Gece yarısı. Yağmur camları dövüyor. Gece yarısı değildi. Yağmur yağmıyordu" (Beckett, 1997: 182) gibi... Anlatıcı, bu ve benzeri çelişik gibi görünen cümleleri sıklıkla kurar. O, bir cümleyi, o cümlenin ya doğrudan ya da dolaylı olarak olumsuzu olan bir başka cümleyle değiştirir ya da yerinden eder. Iser, bu konuyu şöyle betimler: "Bunda [Molloy] ve izleyen öykülerdeki cümle kuruluşu, sıklıkla doğrudan çelişkilerle oluşmuştur. Bir cümleyi, onda belirtilenin dolaysızca geri alınması izler. Çelişkilerin derecesi, değişiklikten ya da belirgin baltalamadan bütün bütüne olumsuzlamaya kadar değişir" (Iser, 1974: 164). Bu teknik Iser'in de isabetli bir şekilde belirttiği gibi, üç öyküdeki stilin karakteristiğidir (Iser, 1974: 164).

Fakat anlatıcı, neden böyle bir tekniği kullanma ihtiyacındadır? Bu sorunun yanıtı şöyle verilebilir: Bu, öykülerde anlatılmak ya da aktarılmak istenen şey ile o şeyin dilsel bakımdan aktarılabilme olanağıyla ilintilidir. Her şeyden önce öznenin çeşitli yaşam durumları, eğer belli bir dil ile aktarılmaya çalışılacaksa, bu, o dilin yaşanan realiteyi sınırlamamasıyla olanaklıdır. Aksi durumda realitede yaşanan, bir şey, onu aktaran dildeki aktarım, bir başka şey olacaktır. Oysa Beckett'ın öykülerindeki dil tarzı bunun aksini gösterir gibidir.

Öznenin yaşantıladığı realite, ileride de belirtileceği gibi, öznenin içine hapsolduğu[2] iç içe geçmiş çemberlerden[3] oluşur. Yani öznenin, aşmayı arzuladığı fakat aşılması zor olan çeşitli olanaksız durumlardır bu realite. "Yaşantılanan"ı aktarma ise, bu olanaksız durumlardan birine denk gelir. Çünkü öykülerde, "aktarım" aynı zamanda "yaşantılananlar" dandır. Yani anlatıcı bir yandan öykülerinde bir şeyi anlatır diğer yandan da o anlattığı şeyi öyle anlatmasına neden olan şeyi yaşar ve tekrarında, bu yeni yaşan-

[2] Öznenin bu hapis durumu, hem dışardan Ötekiler tarafından hem de Kendilik'in içinde yer aldığı bir durumdur. Adlandırılamayan'da bu durum şöyle ifade edilir: "Beni bir zindana atıyorlar, bir zindandayım ben, oldum olası bir zindandaydım" (Beckett, 1997: 384), "...burada hiçbir şey kımıldamıyor, kimse konuşmuyor, ben dinliyorum, duyuyorum, arıyorum, bir hayvan kafesinde doğmuş, bir hayvan kafesinde doğmuş, bir hayvan kafesinde doğmuş,...bir hayvan kafesinde doğup ölmüş bir hayvan..."(Beckett, 1997: 403-404), "bir şeyin içindeyim, ben değilim, bütün bildiğim bu..." (Beckett, 1997: 424).

[3] İleriki kısımlarda da anlatılacak olan bu çemberler şöyle örneklendirilebilir: "Ben" dışında, Ötekilerin öğretilerinden kurulmuş bir çember, kendini söylememe ya da söyleyememe şeklinde gösteren dillendirme, kendiliğin (self) bağlaşığı olan ben durumları vs.. (Adlandırılamayan'da bu örnekler metaforik olarak anlatılır. Bkz. Eski öğreti sahipleri olarak Beckett, 1997: 325 durabilme-dilegetirebilme karşıtlığında anlatılan çember için s. 326 vd.., "ben olmayan ben" ile anlatılan diğer çember için s. 369 vd.).

tılama durumunu aktarır. Dolayısıyla öznenin realitesi, onu aktaracak olan dille yakından ilişkilidir. Bu ilişki belirttiğimiz gibi olanaksız bir durumu gösterir. Çünkü realite olduğu gibi verilmeye çalışılırken, "realitenin verilme tarzı" da realitenin içinde yer alır. Fakat anlatıcının dil tarzı, bu tür bir olanaksızlığı yıkma çabası olarak görünür. Yukarda belirtilen ve üç öyküde de yer alan bu dil tarzı, aktarım kurallarını zorlamayı benimser. Ve böylece anlatıcının kullandığı dil, bütün çelişkileriyle, realiteye daha da yaklaşma iddiasındadır. Çelişkilerle, geri almalarla, değiştirmelerle kullanılan dil tarzı, bir yandan, realitede de kullanıldığı gibi çelişik, olumsuzlamalı, vazgeçen bir dili yansıtmaya çalışırken; diğer yandan da bu dil tarzı, realiteye ulaşma çabasında yapılan refleksiyonların yazım üzerinden görünüşe gelmesiyle anlatı çeşitlemesine yol açar. Bu şu demeye gelir: Dil tarzı, iki yönden realite ile ilişkidedir. Bunlardan biri, realiteyi aktarırken aktarımın, o realitenin bir parçası olması gerçeğinden gelir. Yani aktarıcı o anda realiteyi aktardığı gibi yaşamaktadır. Bu bakımdan dil tarzında vazgeçmeler ve çelişkiler ya da olumsuzlamalar vardır, çünkü realite bu aktarım sırasında da aynen öyle yaşantılanmaktadır. Anlatıcı, bu anlarda bir fikirden başka bir fikre geçmektedir ya da o fikri beğenmemektedir. Diğer yandan, dil tarzının realiteyle ikinci ilişkisi bir reflektif ilişkidir. Yani anlatıcı, bir şeyi anlatır ve sonra o şeyi anlatmasına sebep olan zihin durumu ya da algısını anlatır ve bu böyle gider... Bundan dolayı da, ilk anlatısında kullandığı ifadeyi kolayca değiştirebilir veya olumsuzlayabilir. Çünkü her seferinde onun aktarmaya çalıştığı şey değişmektedir ve bu değişiklik de sonunda aktarıma aynen yansımaktadır. Ve böylece öykülerdeki dil tarzı, realiteyle iki bakımdan bir ilişki içine girmiş olur: Birincisi, realitenin aktarım anında o realiteyi yaşantılama, diğeri aktarımı bir araç olarak kullanıp realitenin kendisine gitme... Aktarımın ikinci yönü bakımından anlatıcı, realiteye gidecek yolu, anlatılarıyla döşer.

Fakat bu anlatılan hangi anlatılandır? Anlatıcının, anlatmaya çalıştığı realiteye uzaklığı nedir? Ya da başka bir deyişle, anlatılanla anlatı tarzı arasındaki ilişki, realite bakımından ne yönde gelişmektedir? Iser, "Molloy'un bütün bu çelişik cümleleri koşullandıranm ne olduğuna ilişkin hem doğrudan hem de dolaylı bir çok işaret verdiğini" (Iser, 1974: 165) düşünür. O'na göre, anlatıcının refleksiyonu, "Molloy'un anlatmak istediği fakat anlatı uzlaşımının realiteye çok az dayanan ya da hiç dayanmayan kendi kuralları olmasından dolayı, yanlışlamak zorunda kaldığı bir sürece gömülüdür. Anlatı, onunla aktarmanın olanaklı olmadığı bir şeyi aktarmaya kalkar ve böyle herhangi bir anlatımsal tasarım kaçınılmaz olarak yalan olmalıdır" (Iser, 1974: 166). Bundan dolayıdır ki anlatıcı, kurduğu

bir cümleyi hemen izleyen cümlede yalanlamak ya da reddetmek zorunda kalabilmektedir. Bu ise, çeşitli değişimlerle ortaya çıkan bir anlatı çeşitlemesine yol açar. Dolayısıyla, Iser'e göre, verili herhangi bir realitenin sunumu (presentation) ve iletişimi, yalnızca o realitenin değişiminde sonuçlanacağından, anlatıcı, realitenin bağlamlarını kendi sunuşunun bir ürünü olarak anlatır ve bu sunuş da maalesef her ne ise o olabilen realitenin kendisiyle uyuşmaz (Iser, 1974: 166). Çünkü anlatımın çeşitlenmesi, anlatıcının sunumunun bir modu yönünde gelişmektedir. Bu bakımdan, anlatıcı, hem anlatılarında gerçekte ne olduğundan uzaklaşır; hem de anlatıcı kendi anlatı moduna yönelerek bir önceki anlatıyı koşullandıran algısının yeni anlatılarını oluştururken, asıl realiteden uzak gibi görünür. Ama tam da bu noktada biraz daha yakındır realiteye. Çünkü her anlatıyı koşullandıran algının anlatısı ve onu koşullandıranm anlatısı...şeklindeki anlatım, anlatıcının reflektif koşulu olur. Böylece, anlatıcı ne zaman ki Kendiliği üzerine düşünmek isterse, bir şeyleri anlatmak isteyecektir. Çünkü o, anlatısıyla refleksiyon zincirini başlatmaktadır. Bu refleksiyon zinciri ise, anlatıcının anlatılarında, orijinal anlatıdan uzaklaşma şeklinde görülür. Ama öte yandan, anlatıcıyı, anlatıları ortaya koymaya götüren algılar bakımından da Kendiliğine yakınlaştırır.

Bir yandan Molloy öyküsünde olduğu gibi, Molloy'un başına sonunda ne geldiği ya da onu izleyen dedektife ne olduğu sonuçsuz kalır. Ve bu pek de önemli değildir. Aslında Malone Ölüyor'da da görüleceği üzere anlatıcının kendi öyküsü ve anlattığı öyküler (Sapo ve diğerleri) hep yarım bırakılmıştır. Çünkü gerçekte söz konusu olan, onların ne olduğu değil onlar üzerinden anlatılmak istenen bağlamdır. Bu durum ilk iki öyküde kendini o kadar gösterir ki *Molloy*'da dedektif, kendisinin ve yapıtın kurmaca olduğunu itiraf eder (Beckett, 1997: 120). Bu bakımdan Iser'in dediği gibi, "bu bakış, bütün anlatım boyunca değişiklik ve cümle değişimiyle aktarılır, çünkü her cümle şeylerin tikel bir düzenini üstlenir, böylece, onların gerçekte ne olabileceğinin çoğunu dışlar" (Iser, 1974: 166).

Öte yandan, anlatıcının dil tarzına ilişkin bütün durum bu değildir. Anlatıcılar, ister, Iser'in dediği gibi, Molloy monologunda olduğu üzere, kayıtlanan algıların sürekli olarak, hangi şekilde yer aldıkları ve aldıkları yerdeki koşullar üzerine bir refleksiyonun anlatımı olsun –böylece asıl öyküden çoğu kez uzaklaşan öykücükler anlatılsın, Molloy'da olasılık öyküsü gibi... (Beckett, 1997: 74-78)– isterse, bu nedenden dolayı, bilinçli zihin dikkatini şeylerin yorumundan uzaklaştırarak, yorumun kendi süreçlerine yoğunlaşsın (Iser, 1974: 166-167), anlatıcı, anlattıklarıyla kendi yaşam durumlarına ilişkin gerçek olmayan görüntüler üzerinden, kendine ulaşma çabasındadır. Mallone'de anlatıcı bu durumun farkında-

dır: "Kendimin nerede olduğunu, onun nerede olduğunu anlamak için yazıyorum" (Beckett, 1997: 215).

SESSİZLİĞİN SESİNDE KENDİNİ GÖRMEK İSTEYEN KENDİLİK

Öykülerdeki dil tarzında kendini gösteren ve anlatıcının anlattıklarıyla realiteden uzaklaşması şeklinde beliren durum, beraberinde, anlatıcının yazma üzerinden yaptığı bir refleksiyonla kendine yakınlaşmasını getirmekteydi. Bu nedenledir ki, Moloy'da daha tüm ya da tüme yakın öyküler, Malone'de daha yarım ve çeşitlenmiş öykülerle beraber, kurgulanmış anlatıcının kurgulamış olduğu öykücükler ve nihayetinde Adlandırılamayan'da da, yalnızca Kendilik üzerine bir refleksiyonun öyküsü vardır. Çünkü öykülerin birbirini takibi, yazma üzerinden yapıldığı gibi yazdıkça da beliren bir refleksiyonun, Kendilik üzerine bir refleksiyonun çizgisi yönündedir.

Adlandırılamayan'da anlatıcı, kendini "şimdi" ve "burada" bulur: "Cehennem ezelden beri var olsa bile, tarih şeytanın başkaldırısıyla başlar. Bu nedenle, bu uzak benzetmenin ışığında, hep burada kalacağımı düşünüyorum" (Beckett, 1997: 306), "Çok korkuyorum aslında, çünkü söylemim yalnızca ben ve buradan söz edebilir" (Beckett, 1997: 312), "Buradan başka bir yerde bulunmadım hiç, kimse gelip çıkarmadı beni buradan" (Beckett, 1997: 336) der. Bu, anlatıcının, kendini içinde bulduğu, iç içe geçmiş zindanlarının en merkezde yer alan ve en temel olan zindanıdır. O, anlatıcının içinde bulunduğu "Şimdi" ve "Burada"dır. Bu iki kavram Hegel felsefesi ışığında okunursa şöyle denilebilir: "Burada", kendisi tükenmeyen/yok olmayan, buna karşın "Burada olanın" yok olup gözden kaybolmasında sabit olarak kalan ve bu bakımdan "Burada olanla" farksız olandır. (Hegel, 1977: 61). Aynı şekilde "Şimdi" de yalınlığında "Şimdide olan" ile farksızdır. (Hegel, 1977: 60). Bu şu anlama gelmektedir: İlkin, "Şimdi" ve "Burada" tekilliği içinde "Şimdi" ve "Burada"lığını korur. Bu bir anlamda her tekil'in tekillik bakımdan hep Şimdi ve Burada olduğu anlamına gelir. Örneğin, masamın üzerinde duran "bardak", "Burada" ve "Şimdi", dedir. Bardak için bir süre geçtikten ve konum değişikliği olduktan sonra da, o "Şimdi ve Burada" dır. Çünkü, bardağın her tekil durumu ve zamanı, o tekillik bakımından "Burada ve Şimdi"dedir. İkinci olarak, onlar, "Şimdi" ve "Burada" olanla farksızdır. Çünkü her tekil "Şimdi" ya da "Burada" varolan, ilk önce, tekil "Şimdi"de ve "Burada" da, sözü edilen o tekillik bakımından yer alır ve bundan dolayı da onunla farksızdır. Bardak örneğinde olduğu gibi, bardağın "Şimdi" ve "Burada"

lığı, içinde yer aldığı zaman dilimiyle ve mekânıyla aynıdır. Anlaşılmaktadır ki, "Şimdi ve Burada" olmak, hiçbir tümel ya da tikel bir durumda olmamaktır. Hegel bu duruma duyu-kesinliği (sense-certainity) adını verir. Oysa dilsel olarak kullandığımız ve kavramsallaştırdığımız "Şimdi ve Burada" tümel kavramlardır ve çoğulluk içerirler ya da bir başka deyişle çoğul olana yöneliktirler. Örneğin "şimdi" diye sözcelerken bile sözcelemimizin başlangıcından bitişine kadar bir çok "Şimdi" geçmiştir –ya da "geçildiği" sanılan bütün noktalar bir "Şimdi" durumundaydı– ve biz "şimdi" derken, bütün bu çoğulluğu kapsayan tümel bir anlatımda bulunuruz. İşte burada sözü edilen bu tekil "Şimdi" ve "Burada"lar, Hegelci anlamda, kendilerine yapılan refleksiyon ve olumsuzlama (negation) aracılığıyla çoğulluk kazanır. Böylece bir çok Şimdi ve Burada olur. Bir çok Burada anlamında anlaşılan Burada'dan Burada'ların yalın bir çoğulluğu olan tümel Burada'ya bir hareket söz konusudur (Hegel, 1977: 63-64). Bu anlatılanlar "Ben" için de geçerlidir ve dahası tümel "Ben", tümel olmayan duyu kesinliğindeki (sense-certainity) "Ben", "Şimdi" ve "Burada" deneyimleriyle ilişki içindedir.

Adlandırılamayan'ın anlatıcısı, "ben" olarak, adeta, kendini duyu-kesinliğinin bu tekilliğinde hapsolmuş hisseder; çünkü her noktada, tekil "Şimdi" ve "Burada"nın hapsindedir. Ve bu hapis durumunu kırmaya çabalar: "Çok korkuyorum aslında, çünkü söylemim yalnızca ben ve buradan söz edebilir ve ben bir kez daha girişiyorum ikisine de son vermeye. Onlardan kurtulduğumda yeniden başlamak zorunda olmasaydım, hiç önem taşımazdı bu, vız gelir tırıs giderdi ama yeniden başlamak zorundayım, sıfırdan, hiçten boşluktan" (Beckett, 1997: 312) der. Anlatıcı, her kurtulma aşamasında yeniden başlamak zorundadır, çünkü her noktada hem "ben"inin hem de "Burada"lığın tekilliği vardır. Tekil "Burada"lık, tekil "burada olan"la farksız olduğundan daima ona eşlik der. Ama o, bu tekillikler üzerinden Hegelci bir olumsuzlama ile bir hareket, bir ilerleme sağlayarak kendisine ulaşabilir. Bu açıdan bakıldığında, hep bir şeyler "arayan" bir öznedir o,[4] ve özellikle "kendini" arayan bir öznedir.[5] Kendini bilmek,[6] bulmak,[7] kendi olmak isteyendir[8]. Çünkü kendini bilmez.[9] Öznenin (ya da anlatıcının) kendini bilmesi için, kendisi olması için, her

[4] "Durmadan ararsınız, kendinizde ararsınız, kendinizin dışında ararsınız..." (Beckett, 1997: 402), "..ben hep bir şeyler ararım.." (Beckett, 1997: 404).
[5] "...aranması gereken o..."(Beckett, 1997: 433).
[6] "Ben. Kim olabilir bu?" (Beckett, 1997: 349), "...ben neyim?..." (Beckett, 1997: 406).
[7] "...kendimi bulmak, ..." (Beckett, 1997: 313).
[8] "Sevgili kavrayışsızlık, senin sayende kendim olacağım sonunda" (Beckett, 1997: 337), "Duy beni! Kendin ol yeniden!" (Beckett, 1997: 349).
[9] "kendimle ilgili hiçbir şey bilmeyen ben,.." (Beckett, 1997: 315).

şeyden önce "Şimdi" ve "Burada"nın zindanından çıkması gerekmektedir. Bundan dolayıdır ki, çıkış çabası Adlandırılamayan'da bir ilerlemeye karşılık gelir: "Çünkü daha ileri gitmek, buradan uzaklaşmak demek, kendimi bulmak, kendimi yitirmek, yok olmak ve ilkin bir yabancı gibi, sonra yavaş yavaş her zamanki kimliğimle, başka bir yerde yeniden başlamak demek benim için" (Beckett, 1997: 313) der anlatıcı.

Anlatıcının bu eylemlilik çabası, "orada olan" Kendiliğine (self) işaret eden bir çabadır aslında. Ama anlatıcı, "orada olan" Kendiliğinin, bir bağlaşığı sayılabilecek tekil bir "ben" durumundaydı.[10] Dolayısıyla en içteki çemberi –"Şimdi" ve "Burada"– aşma denemesinde yeni bir çember vardır: Tekil ben durumları.. Iser'in de dediği gibi, Adlandırılamayan' da "her bir durumda cümleler benzerdir ve Kendilik'in içine nüfuz edilemezliği ve onun kendini gözleme tutkusunu gösterir" (Iser, 1974: 171). Tekil bir ben yaşantısındaki "ben", bu yaşantısını gözler ve ulaşmak istediği Kendiliğine nüfuz etmeye çalışır. Zindan da bundan oluşmuştur zaten. Çünkü özne, kendinde bir çok "ben" görür.[11] Aslında bunlar birer ben yaşantısıdır. Bu nokta Husserlci bir perspektiften okunduğunda, onlar, tıpkı Husserl'in belirttiği gibi *cogitatione'*dirler. Anlatıcının bu noktadaki çabası ise *transcendental-fenemonolojik epoché*'dir, *transcendental ego*' ya ulaşmak için. Anlatıcının her tekil ben durumunun Husserl'in cogitationes'ine benzediğini söyledik. Husserl, cogitationes'i transcendental Ego'nun (yani Kendilik(self)in) bilinçli yaşantısı olarak görür. Bu bakımdan, Adlandırılamayan'daki anlatıcının bu tekil "ben" durumları, cogitationes'in, yani imgeleme, reddetme, onaylama, algılama, değerlendirme, isteme vs.. gibi her bilinçli edimin, tekil durumudur: Bir çok şeyi imgeleyen öznenin tekil olarak bir bardağı imgelemesi, ya da masayı imlemesi vs.. durumudur. Veya genel olarak, istemede bulunabilen öznenin, "para" istemesi, "tatil" istemesi gibi bir durumdur. İşte bütün bu tekil "ben" durumlarında, onları seyreden, onlara eşlik eden, reflektif dikkatini onlara yönelten bir başka Ben (Ego) vardır ki bu transcendental Ego'dur (Husserl, 1964: 31). Adlandırılamayan'ın anlatıcısı, Iser'in dediği gibi, Kendi-

[10] "Burada olan, konuşamayan, düşünemeyen, ve konuşmak zorunda olan, bu nedenle belki biraz da düşünmek zorunda olan ben, yalnızca burada olan benle, bulunduğum burayla ilişkide değilim yalnızca ama biraz, yeterince (nasıl bilmiyorum ama pek önemli değil), başka yerde olan benimle, başka yerde bulunacak olan benimle ve bulunduğum, bulunacağım yerlerle de ilişkideyim" (Beckett, 1997: 312).

[11] "Bulunduğum yerde yalnız ben varım, ben olmayan ben", (Beckett, 1997: 369), "o, ben olduğumu söylüyor, sonra yadsıyor bunu, ben uzaktayım, işitiyorsunuz onu, beni arıyor, neden bilmiyorum, neden bilmiyor, beni çağırıyor, dışarı çıkmamı istiyor, dışarı çıkabileceğime inanıyor, kendisi olmamı istiyor ya da bir başkası olmamı, dürüst olalım, yükselmemi istiyor, içinde yükselmemi ya da başka birinin içinde yükselmemi, yansız olalım, beni yakaladığını sanıyor, beni içinde hissediyor, sonra ben diyor, sanki ben oymuşum gibi..." (Beckett, 1997: 422).

liğini gözlemler ve ona nüfuz etmeye çalışır. Çünkü Husserlci anlamda o, daima kendini Cogitationes'in bir tekil "ben" durumunda görür. Öyle ki, bu durumda ona hep bir "şey" eşlik etmekte ve onu seyretmektedir. İşte eşlik edenin Kendisine, eşlik edeni tanımak bilmek bakımından yönelir Adlandırılamayan'da anlatıcı. Bir anlamda o, Husserlci bir işlem yapmak ister. Her tekil "ben" durumunda var olanı, ayraç içine alarak, "ben" durumlarındaki seyrediciyi bulmak ister. Ve bu, Husserl'in belirttiği gibi "fenomenolojik *epoché* ile doğal insan ego'sunu ve psikolojik yaşantısını, transcendental-fenomenolojik Ego'ya" (Husserl, 1964: 26) indirgemeye çalışmaktır. Özetle o, çeşitli tekil ben durumlarından (ya da yaşam durumlarından) çıkarak, Kendiliğine, transcendental Ego'ya ulaşmaya çalışır. Dolayısıyla her tekil ben durumu aşılması, indirgenmesi gereken bir hapis durumudur denilebilir.

Bu, özne bakımından Kendiliğine erişme uğraşısında, "orada bulunan"a ulaşma ve ulaşıldığı sanıldığı anda, tekil bir duruma düşüldüğünden dolayı kaybedilme durumu[12] olan bir problemdir de aynı zamanda. Çünkü o, Hegelci anlamda sürekli olarak "Şimdi ve Burada"nın çemberindedir de. Özne, tekil "ben" durumlarından ve dolayısıyla "Şimdi ve Burada"nın tekilliğinden kurtulduğunu hissettiği anda, Kendiliğini yaşantılamak isteyecektir. Fakat bu yaşantılaması, onun, o yaşantıyı aktarması ile de ilintili olduğu için –çünkü o durumu yaşantılayabilmesi için, yukarda dil tarzı başlığı altında sözünü ettiğimiz gibi, paradoksal bir şekilde o yaşantılamanın koşullayanı bakımından bir aktarım sürecinde olması gerekir– aktarma aşamasında tekrar tekil "ben" durumuna düşecektir. Çünkü aktarım aşaması birçok tekil durumdan oluşmuştur. Ve her bir tekil durumda da öznenin tekil reflektif yaşantıları vardır. Dolayısıyla anlatıcı, bu tekil durumlardan sıyrılarak Kendiliğinin *Gestalten* kavrayışını yakalama bakımından zor bir durumla karşı karşıyadır. Bu probleme "Kendilik Problemi" adını vereceğiz (yani, tekil ben durumlarından Kendiliğine ulaşmadaki zorluğa). "Kendilik Problem"i Adlandırılamayan'ın anlatıcısında ilginç bir paradoksla ortaya çıkar: Susma ve dillendirme.

Anlatıcı bir yandan kuvvetli bir susma arzusu duyar.[13] Öte yandan konuşmak zorunda hisseder kendini.[14] Hattâ bunu susmak için konuşma

---

[12] "...buradan uzaklaşmak demek, kendimi bulmak, kendimi yitirmek demek.." (Beckett, 1997: 313), "Oradan kurtulduğumda yeniden başlamak zorunda olmasaydım..." (Beckett, 1997: 313).

[13] "kendimden, bu yerden söz edebilecek miyim, susmayı başarabilecek miyim?" (Beckett, 1997: 314), "yazma cezam bitmiş, sessizliğe kavuşmuş olacaktım". (Beckett, 1997: 321) "boşuna yaşamamış olmak ve sonra susabilmek için.." (Beckett, 1997: 338) ve bir çok yerde...

[14] "Benim değil bu ses, sesim yok benim, sesim yok ve konuşmak zorundayım.." (Beckett, 1997: 318).

şeklinde ifade eder.[15] Fakat anlatıcı neden susmak ister? Ve neden konuşmak zorundadır? Çünkü anlatıcı asıl sesini dinlemek ister.[16] Bir başka deyişle sesi olmayanın, Kendiliğinin sesini dinlemek ister. Ama bunu dinleyebilmek için de konuşmak zorundadır. Bir yandan konuşarak konuşulması gerekenleri tüketmeyi amaçlar,[17] diğer yandan konuşarak Kendiliğine yaklaşır.[18] Yani durmak için konuşmak ister.[19] Söylenebilecek herşeyi söylemek ve sonra susmak ister. Yani bir anlamda, anlatıcı, Wittgenstein'ın *Tractatus*'unda görüldüğü gibi bir paradoksun içinde bulur kendini: Bir yandan –Kendiliğin, üzerine konuşulamayan bir suskunluk durumu olmasından dolayı– "Üzerine konuşulamayan konusunda susmalı" (Wittgenstein, 1996: #7) görüşünü benimser; diğer yandan da "dilegetirilemeyen vardır yine de" (Wittgenstein, 1996: #6.522) diyerek, konuşmayla ona yaklaşıp, paradoksal bir biçimde onu dile getirmeye çalışır. Çünkü dile getirilemeyen şey, kendini çeşitli biçimlerde gösterir (Kendiliğin, Husserlci anlamda "ben" durumlarına eşlik ederek kendini göstermesi gibi..).

Paradoks, anlatıcının, Kendiliğine ulaştığını hissettiği[20] anda ya da sessizliğinin sesini dinler gibi olduğu anda, bir bütün olarak kendini ve Kendiliğini ifade etme arzusuyla ortaya çıkar aslında. Bu bize, kendilik problemine götüren köklü bir arzunun, bir dramın var olduğunu söyler: Öznenin yaşantıladığı ben durumlarından Kendiliğine gitme arzusunda, bu arzuya eşlik eden, Kendiliğini ifade etme arzusunun bulunması... Bu

---

[15] "Ama bunun gerçekleşmesi için konuşmam gerekiyor, hep konuşmam" (Beckett, 1997: 321). "Oysa konuşmak zorundayım aynı zamanda". (Beckett, 1997: 302).

[16] "Kendi itirafına inanacak olursak sesi olmayanın sesi, sonuncu ses, doğru olan ses geçsin içimden sonunda" (Beckett, 1997: 360). "..susacağım ben, havasızlık nedeniyle, sonra ses geri gelecek, ben yeniden başlayacağım. Sesim. Ses. Artık onu daha az duyuyorum. Artık onu duymayacağım susacağım. Bu sesi bir daha işitmemeye susmak diyorum. Daha doğrusu iyice kulak kabartırsam hâlâ duyabilirim onu. İyice kulak kabartacağım. İyice kulak kabartıyorum diyorum susmaya. Kırık, zayıf, anlaşılmaz işitiyorum hâlâ onu, iyice kulak kabartırsam" (Beckett. 1997: 410).

[17] "Belki de söylenmesi gereken şeyleri söyledim, bu da bana, susma, bir daha dinlememe, bir daha işitmeme hakkı kazandırıyor." (Beckett, 1997: 411). Buradaki işitmeme ve dinlememe, anlatının tekil ben'lerinden ve öteki'lerden gelen sesleri işitmem şeklinde alınmalıdır.

[18] "...sessizliğin ortasında çıkacağım ortaya" (Beckett, 1997: 411).

[19] "Durabilmem için, tüm şu yerine getirmem gereken görevler, söylemem gereken sözler..." (Beckett, 1997: 326).

[20] Aslında anlatıcı, sessizlikle temsil ettiği Kendilikten şöyle sözeder: "Sessizlik, sessizlikten söz etmek, sessizliğe gömülmeden önce, daha önce bulundum mu orada bilmiyorum, her an sessizliğin içindeyim, ondan söz ediyorum kulak verin bana, geleceğini biliyordum, çıkıyorum ondan söz etmek için, kalıyorum orada ondan söz etmek için, konuşan ben miyim, yoksa ben değil miyim, sanki benmişim gibi davranıyorum..", "gerçek sessizlik hakkında ne söyleyebiliriz, bilmiyorum, onu tanımadığımı, gerçek sessizlik olmadığını, belki de olduğunu söyleyebiliriz, evet belki de var, bir yerlerde, asla öğrenemeyeceğim bunu" (Beckett, 1997: 428).

dram ileride incelenecektir fakat paradoksun görünür kıldığı bir çemberden daha söz etmekte fayda vardır: Öteki arasındaki "ben"in durumu.

ÖTEKİ ARASINDAKİ, ÖTEKİLEŞTİRİLMEK İSTENEN BEN

Adlandıralamayan'da anlatıcı, sessizliğinin sesini dinlemeye çabalarken, bir yandan, Kendiliğine eşlik eden, ama ondan ayrı olan, buna rağmen ayırt edilmeleri kimi zaman zor olan, kendisinin çeşitli "yüz"leri ile karşılaşır. Bir süre onların sesini dinler. Bu sesler, kendisine, "bu yüzlerin" ötekiler tarafından, onların öğretileri ile, yaşam biçimleriyle oluşturulduğunu söylerler bir bakıma. Çeşit çeşit "yüzler"dir bunlar. Örneğin Mahood,[21] öğreticiler tarafından dolayımsızca oluşturulan, öğretilere sadık bir "yüz"ü temsil eder. Buna karşılık, Worm,[22] ben'in, ötekiler üzerinden dolayımlanmış olan bir yüzüdür ve ötekilerin öğretilerine muhaliftir. Ben, bu "yüzler"in kendisine ait olduğunu bilir; ama Kendilik'ine ait olmadığının da farkındadır.[23] İşte tam bu noktada sesler artar ve ötekilerin gürültüsü duyulur. Anlatıcı kendi olmaya çalışırken, kendini bulmaya çalışırken, Ötekiler tarafından ötekileştirilme tehlikesiyle karşı karşıya bulur kendini.[24] Bu anlatıcının kendi olma ve kendini nesne edinirken karşılaştığı zindanın kapılarını kapılarla çevreleyen bir başka çemberdir. Hem öyle bir çemberdir ki dramının halkalarına halka katan bir kördüğümdür. Çünkü ne zaman ki, bulunduğu yerden çıkmak istese, ya kendini onların öğretileriyle biçimlenmiş bir "öteki yüz" olarak ya da onları olumsuzlarken, dolayısıyla her türlü öğretiyi reddederken "ötekileşmeye direnen öteki yüz" olarak bulur. Öznenin "öteki yüz"ü (Mahood) de, "ötekileşmeye direnen öteki yüz"ü (Worm) de kendisi değildir aslında. Bunlar, Hegelci anlamda, özgürlüğünün bilincine varmak isteyen bilincin, uğrak yerleri;

---

[21] "İçlerinde, adını Basil sandığım biri vardı özellikle, müthiş bir tiksinti uyandırıyordu bende. Ağzını hiç açmaz, nice şeyler görmekten eskimiş gözlerini üzerime diker, ne olmamı istiyorsa anında ona dönüştürürdü beni" (Beckett, 1997: 309). "Basil, önem kazanıyor kuşkusuz, bundan sonra Mahood diyeceğim ona..." (Beckett, 1997: 320), "öğrenci Mahood, yirmi beş bininci kez soruyorum, memeli nedir?" (Beckett, 1997: 350).

[22] "Hâlâ duyuyorum sadık Worm'u, canlıların bu ölü dilini susturmamı diliyor" (Beckett, 1997: 350).

[23] "Ben Worm'um, hayır, Worm olsaydım bilemezdim bunu, söyleyemezdim, hiçbirşey söyleyemezdim.." (Beckett, 1997: 361), "Worm'um ben, daha doğrusu değilim, işitiyorum çünkü". (Beckett, 1997: 363). "aslında Mahood'um ben, [...] ya Mahood benim efendimse?" (Beckett, 1997: 323).

[24] "Ne olmamı istediklerini bilmek isterdim, Worm olmamı istiyorlar ama Worm oldum ben, Worm oldum, sorun neydi, Worm olmayı beceremedim.." (Beckett, 1997: 378), "benim kendime ait bir benliğim olduğuna ve bundan sözedebileceğime inandırmak istiyorlar beni, onların kendi benliklerinden sözedebildikleri gibi. Canlılar arasına beni çekmek için düzenledikleri başka bir tuzak bu" (Beckett, 1997: 359).

Nietzscheci anlamda, realiteyi kendi gözleri ile göremeyen "sürü insanı" ya da görmek isteyen "özgür insan"dır. Ama realiteyi kendi gözleriyle gören "trajik, üstinsan" değildirler.[25] O realite, Adlandırılamayan'ın anlatıcısı bakımından kendisidir.[26]

Buraya kadar sözünü ettiğimiz bütün bu çemberle kuşatılmış olmasına rağmen[27], o, kendisinin özgür olduğunu bilmektedir.[28] Ama onun istediği bütün gürültü ve karmaşanın içerisinde, sesini duyabilmektir.[29] Yani kendiliğine erişebilmek, sesi olmayan kendiliğinin sesini dinleyebilmek. Bir anlamda, özgürlüğünün bilincine varabilmek. Bu yüzden o, ötekileşmeye direnir.[30] Bu direniş aslında bir ilerleme bir harekettir de aynı zamanda. Öyle bir hareket ki, ötekini reddederek, onu olumsuzlayarak ve onun üzerinden yapılan bir dolayımlama ile, içerik kazanarak, kendisinde son bulan bir ilerleme.[31] İlerleme, genel hatları itibariyle Hegelci bir ilerlemedir. Çünkü anlatıcının olumsuzlaması, tıpkı Hegel'in dediği gibi, hareketin kendi gücü olan saf olumsuzlamadır (Hegel, 1977: 12). Bununla birlikte, özne, "kendindeki ötekilik [Adlandırılamayan'da Worm, Mahood] üzerinden yaptığı refleksiyon" (Hegel, 1977: 10) ile kendini yeniden kurar. Bu, onun oluş sürecidir. Bu oluş, amaç olarak sonunu önvarsayan, başlangıç olarak da kendi sonuna sahip bir çemberdir (Hegel, 1977: 10). Yani özetle, başlangıçta kendinde (in itself) olan özne, kendi için olan (for itself) öteki üzerinden tekrar başlangıca, kendinde ve kendisi için olarak döner. Ama içerik kazanarak (Hegel, 1977: 14). Dolayısıyla öteki üzerinden yapılan bu reflektif dolayımlamada, ikinci başlangıç birinci başlangıçla tıpa tıp aynı değildir. İkinci başlangıç içerik kazanmış bir başlangıçtır ve birinci başlangıç, amaç bakımdan bu sonu önvarsayar. Bu içerik

---

[25] "Sürü insanı", "özgür insan", "trajik, üstinsan" Nietzsche'den aktarımı için bkz. (Kuçuradi, 1997b: 27, 53, 69).

[26] W. Iser de görülmek istenen realitenin anlatıcı bakımından kendisi olduğu yorumunu yapar. Bkz. (Iser, 1974: 173).

[27] "Çünkü bedenime değen bir şey bulunmasa da dört bir yanımdan sarılıp bir yere kapatılmış olma duygusu oldukça yeni" (Beckett, 1997: 358).

[28] "Hayır abuk sabuk konuşmalar bunların hepsi, özgürüm ben, terkedildim" (Beckett, 1997: 325).

[29] "Ah tüm bu karmaşa içinde bir kendi sesimi bulsaydım, benim de onların da sıkıntıları biter kaybolurdu" (Beckett, 1997: 361).

[30] "işlerinde bir yerim yok, onların canını sıkan da bu, bir yerinden bulaşayım istiyor onlar, bir yerinden, ah bir bırakabilseydiler saçmalamayı, kendileri üzerine benim üzerime, ulaşmak istedikleri amaç üzerine aptalca fikirler üretmeyi... (Beckett, 1997: 401).

[31] "Doğru dürüst on adım (bunlara adım demek olasıysa) kadar ilerlemiştim, hayır düz bir çizgiyi izlemiyordum elbette, belirgin bir eğri üzerinde yol alıyordum, bu çizgide devam edersem kılı kılına başlangıç noktasına dönmesem bile, çok yakınlarda bir yere ulaşacağımı sanıyordum. Ters bir sarmalın içine dolanmıştım galiba, daha doğrusu sarmalın büklümleri gittikçe genişleyeceğine daralıyor ve sonunda sıkışıp kalıyor olmalıydı düştüğüm duruma bakılırsa" (Beckett, 1997: 328).

Adlandırılamayan'da, "ben"deki ben'lerin "ben" olmayışının bilincidir sanki.[32] Bir başka deyişle, anlatıcı, kendindeki kendine ait "yüz"leri önce ötekileştirir: Anlatıcı, Mahood'un ve Worm'un kendisinin bir yüzü olmasına rağmen, onların, kendisi dışındaki diğer insanlar tarafından oluşturulduğunu ve dolayısıyla bu yüzlerin, onları temsil eden yüzler olduğunu belirler. Böylece kendisinin de ötekileştirilmesine yanıt vermiş olur. Ve bu "yüzler"in kendisine ait olmadığını belirler. Ve sonra kendisinde yer alan bu "yüzler"i –onlar, ötekiye dair dolayımlamanın yüzleridir– ötekilikleri içinde düşünerek "kendisi için" yapar. Yani, artık Mahood ve Worm kişiliğinde beliren her şey, kendini bulma yönünde bir veridir artık. Sözü edilen olumsuzlama ve dolayımlama sonucunda o, kendini yeniden bulur ve kavrar. Bu kavrayış da ona, kendindeki Kendiliğin (asıl Ben) diğer "ben"lerden farklı olduğunu söyler. Ve Adlandırılamayan'ın öznesi, "kendinde iken", kendindeki öteki "yüz"leri (Worm, Mahood gibi..) "kendisi için yapıp", onların üzerinden bir dolayımlama ile Kendiliğine doğru bir harekette bulunurken, hareketin sonucunda, kendine ulaşarak, bir anlamda özgürlüğünün bilincine varmaya çabalamaktadır denilebilir.

Adlandırılamayan'ın anlatıcısının bu ilerleme güdüsünde, dramatik bir durum vardır. Çünkü o, kendiliğine ulaşma ve nüfuz etme çabasındayken, kendini dillendirme ifade etme çabasındadır da aynı zamanda.

VE DRAM

Anlatıcının şu sözleri anlamlıdır: "Ama orada, hiç kımıldamadan yaşayabilir, kendi sesimi yalnız kendim duyarak ifade edebilirim kendimi" (Beckett, 1997: 337). Anlaşılmaktadır ki, anlatıcı, kendi sesini duyarken yani Kendiliğini seyrederken, bu seyir durumunu da ifade etmek, dillendirmek istemektedir. Fakat buna rağmen, o, bunun olanaksızlığının bilincindedir: "benim de tanınmamın olanaksızlığını ortaya koyma hakkım var sanırım" (Beckett, 1997: 391). Çünkü kendiliğini ifade ettiği anda, Kendiliğini seyretme durumundan, tekil bir "ben" durumuna ya da yaşantısına düşecektir. Öteki deyişle, ifade etme aşamasında artık seyreden değil seyredilen konumunda yer alacaktır.[33] Oysa seyretme ya da kendisini ve Kendiliğini bir bütün olarak yaşantılama durumunda, o'nun sesi olmayacaktır. Bir başka deyişle o nokta dilin olmadığı bir noktadır.[34] Yalnızca

[32] "Bütün bildiğim bu, ben değilim, bütün bildiğim bu, benim değildi bu, tek sahip olduğum buydu, doğru değil, ötekine, sürüp gidene sahip olmalıydım ama sürmedi o..." (Beckett, 1997: 434).

[33] "Sanki biri bana bakıyormuş gibi! Sanki benmişim gibi!" (Beckett, 1997: 411).

[34] "Sessizlikten yapılma o, güzel bir çözümleme, sessizliğin içinde o, aranması gereken o, olunması gereken de konuşulması gereken ama konuşamaz o, o zaman durabileceğim, o olacağım,

bir yaşantılamanın olduğu durumdur. Bu bakımdan, Platon'un idea'ları seyreden filozofunun *noesis* durumuna benzemektedir. O nokta düşünceyle görmenin olanaklı olduğu bir aşamadır. Bununla birlikte, o, kendilik problemini aşmaya ve bu aşamaya ulaşmaya çabalar,[35] bu bakımdan Kendiliğini, oradaki sessizlik durumunu arar. Tek bildiği oranın bir sessizlik durumu olduğudur. Bu bakımdan susmak ve onu yaşantılamak ister. Ama tam da bu noktada, hem oraya ulaşmak için –Kendiliğine varmak için gerekli olan refleksiyonunun koşulu olan yazmadan (yani konuşmadan) dolayı– hem de yaşantılananı betimlemek için konuşması gerekmektedir. Ve böylece tam bir dram çıkar ortaya. Öyle ki, öznenin kendini kuşatan çemberleri aşmak için kullandığı anahtarın (konuşma zorunluluğu), kapıları hem açması hem de kapamasıyla cisimleşen bir dramdır bu.

Bitirirken

Çünkü, Adlandırılamayan'daki özne, Kendiliğine ulaşmak için konuşmak (ve dolayısıyla yazmak) zorundaydı. Konuşarak, konuşmasına neden olan algıya reflektif dikkatini yöneltiyor ve sonra bu aşamada oluşan reflektif dikkatini dillendirmeye çalışıyor ve böyle böyle devam ederken, Kendiliğini yaşantılama yönünde bir yol almış oluyordu. Tüm bu yol ya da ilerleme hareketi de bir dizi olumsuzlama ve dolayımlama ile gerçekleşiyordu. Önce, öznenin içinde yer aldığı merkezdeki çember, yani en içteki hapis durumu ("Şimdi" ve "Burada" olma) aşılmaya çalışılıyor sonra, bir sonraki çember olan ve içinde yer alman tekil "ben" durumları, daha sonra bir çok tekil "ben" durumunun yarattığı genel bir ben durumu olan "yüz"ler ve dolayısıyla Ötekilik ilişkisiyle kurulan öznelerarasılık aşılmaya çalışılıyordu. Sonuçta tüm bu aşma işlemleri esnasında anlatıcının, kendisinin "aşma" durumunu gerçekleştirebilmesi için refleksiyon yapması, dolayısıyla konuşması gerekiyordu. Bu bakımdan "konuşmak", bir yandan, bir refleksiyon görevini görmekteydi. Diğer yandan da, sözü edilen hapis durumlarını refleksiyon ile "aşma" yönünden bir kilit açıcı anahtar, bir motor kuvvet görevini görmekteydi. Bunun yanı sıra, "Konuşmak" kapıları kilitleyen bir anahtar işlevini de görmektedir. Çünkü, bütün her şey, öznenin Kendiliğini bir bütün olarak yaşantılama arzusundan kaynaklanıyordu. Ve özne, bu yaşantılamaya (Adlandırılamayan'ın anlatıcısının terimleriyle konuşursak, "sessizlik" durumuna) konuşarak

---

sessizlik olacağım, sessizliğin içinde olacağım, bir araya geleceğiz, anlatılması gerek onun öyküsü ama öyküsü yok onun, bir öyküde yer almadı, kesin değil bu, kendi öyküsünün içinde yer alıyor, düşlere sığmaz, sözcüklere dökülemez bir öykü bu..." (Beckett, 1997: 433).

[35] "...bir varabilseydim oraya, bir betimleyebilseydim orasını..." (Beckett, 1997: 419).

ulaşma zorunda olduğu gibi, aynı zamanda yaşantılananı da betimlemek arzusunu güder. İşte bu arzu, durumu daha da güçleştirir ve anahtarın kapı kilitleyen rolünü açığa vurur. Çünkü bu Kendiliğine ulaşma ve onu yaşantılamaya ilişkin sürecin durma koşulu, artık refleksiyonun durdurulup varılan noktanın yalnızca yaşanması şeklinde ifade edilse bile, bu koşul da Adlandırılamayan'daki özne açısından ortadan kaldırılmıştır. Çünkü varılan noktanın aynı zamanda betimlenmesi de istenmektedir. Bu ise, bütün refleksiyon zincirini dolayısıyla söylemi, tekrar susmak için yeniden başlatır. Ve bu böyle hiç durmaksızın devam eder. Bu, açıktır ki olanaksız bir durumdur. Çünkü anlatıcının söyleminin durma koşulu (Kendilik durumunu yaşantılama, sessizlik), yalnızca o durma noktasına kadar söylemin var olması gerektiği gibi bir olanaksızlıktan oluşmaz, aynı zamanda, bu durma koşulu olabilseydi bile onun yine de söylem zincirini başlatan bir nokta (Betimleme noktası) olmasından dolayı da bir olanaksızlıktır. Böylece Adlandırılamayan'ın anlatıcısı, bu olanaksızlığın ortaya çıkardığı dramı yaşantılayarak devam etmek zorunda kalır. Çünkü hangi açıdan bakılırsa bakılsın, o duramaz.

Onun içindir ki *Üçleme*'nin ve dolayısıyla Adlandırılamayan'ın sonunda anlatıcı, dramını şöyle dillendirerek bitirir: "...sessizlik olacak, sessizliğin içindeyim, bilmiyorum, hiçbir zaman bilmeyeceğim, sessizliğin ortasında bilemezsiniz, sürdürmeniz gerekiyor, sürdüreceğim" (Beckett, 1997: 434).

Kaynakça

Beckett, Samuel, *Üçleme* (Moloy, Malone Ölüyor, Adlandırılamayan)" (çev. Uğur Ün), 1997, Ayrıntı Yayınları: İstanbul.

Hegel, G.W.F., *Phenomenology of Spirit* (çev. A.V. Miller), 1977, Oxford University Press: New York

Husserl, Edmund, *Cartesian Meditations* (çev. Dorion Cairns), 1964, Martinus Nijhoff: Netherlands.

Iser, Wolfgang, *The Implied Reader*, 1974, The Johns Hopkins University Press: London

Kuçuradi, Ioanna. *Nietzsche ve İnsan*, 1997b, Türkiye Felsefe Kurumu: Ankara

Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus*, (Çev. Oruç Aruoba) 1996, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul



"Marlon Brando, 1947"

Cecil Beaton, Gelatin Silver Print, 1947

Okuma Parçasi



Amin Maalouf

SINIR DURUMLAR, YAŞAMLAR VE KİMLİKLER: *DOĞUNUN LİMANLARI*[*]

Fermâ Lekesizalın

Amin Maalouf'un Doğu-Batı ilişkilerinin tarihini değişik boyutlarda ele alan bir yazar olduğunu biliyoruz. Romanlarında Doğu-Batı tarihini ve kültürünü son derece incelikli bir biçimde iç içe ören birkaç çağdaş yazardan biridir diyebiliriz. Maalouf'un bir farkı, sınırları çok net olarak belirlenmiş ve bir hiyerarşi zeminine oturtulmuş bu iki rakip kültürü, bildik Doğu-Batı klişelerine meydan okuyan bir biçimde okumasıdır. Maalouf ne üstün Batı, geri kalmış Doğu fikriyle hesaplaşarak onu ters çevirmeye uğraşır ne de Batılı okurun beğenisine endeksli egzotik bir Doğu portresi çizmeye. Romanlarında Doğu'nun tarihine vurgu yapılır, yine de yanlı bir tarih anlayışı sergilemez. Bu tarihsel kurgular, dediğimiz gibi, Batı'nın üstünlüğüne karşı savaşan haksızlığa uğramış Doğu ya da Doğu'yu köleleştirmeye, sömürmeye çalışan saldırgan Batı portresi olmaktan uzaktır. Maalouf genel bir emperyalizm ya da kolonyal baskı görüntüsü de yaratmaz. Ona göre tüm etnik, ulusal, dinsel ve sınıfsal kimlikler yeri geldiğinde birer baskı aracına dönüşebilir. Maalouf, Doğu-Batı ilişkisini merkez ve periferi ilişkisi olarak da görmez. Doğu'nun yüzyıllarca Batı tarafından "ötekileştirilmiş" olmasını Doğu'yu merkez alarak, ona kendi içinden bakarak eleştirir. Ancak Doğu'yu yüceltmez ya da orijinal, saf ve bozul-

[*] Metindeki bütün alıntılar kitabın YKY'den çıkan 1996 tarihli basımındandır.

mamış bir Doğu resmi çizmez. Romanlarında, Doğu ve Batı sabit ve homojen birer yapı değil de, tersine kendi içlerinde hesaplaştıkları farklılıklardan oluşan heterojen ve değişken yapılar olarak karşımıza çıkar. Bir türlü bitmeyen savaşlar ve karmaşa Doğu ve Batı'yı aynı şekilde etkilemiştir. Maalouf aslında daha çok Doğu ve Batı tarihlerinin iç içe geçtiği "sınır" durumlar hakkında yazar, böylece bildik tarihi yeni bir yorumla yeniden inşa eder. Bu "sınır" durumlar azınlıkta olanın, sürgünün, yerinden edilmiş olanın, kimliğin baskısından kurtulmaya çalışanın öyküleridir. Onun karakterleri emperyalist güçlerin paylaştıkları bir dünyada evlerinden yurtlarından koparak yollarını bulmaya çalışır, kimi zaman kazanır, kimi zaman kaybederler. Maalouf'un hiç göze batmayan, sıradan denebilecek yalınlıkta imge ve anlatı stratejileri, etnik, sınıfsal ve kültürel farklılıklardan doğan sorunları, azınlıkların, marjinlerde yaşayanların yaşadığı baskıları postkolonyal edebiyatın bir çok metninden daha etkili bir biçimde aktarır.

1996 tarihli romanı *Doğunun Limanları* böyle bir öyküdür. Tıpkı göçmen edebiyatında olduğu gibi, etnik, kültürel, ulusal farklılık ve kimlik sorunlarını ele alır, tabii farklı bir bakış açısıyla. Maalouf bu romanda yıkıcı tarihsel süreçlerin nasıl işlediğini, insanların hayatındaki olumsuz etkilerini gözler önüne serer. Amacı, romanın kahramanı, Türk bir baba ve Ermeni bir anneden doğan, Beyrut'ta büyüyen, gençliğini Fransa'da geçiren ve ileri yaşında tekrar Fransa'ya dönen İsyan'ın, ülkeler ve kültürler arası düşmanlıklar nedeniyle kesintiye uğrayan hayatını ve kaybettiklerini sorgulayarak heterojen kültürlere, hoşgörüye, açık sınırlara olan temel gerekliliği gündeme getirmektir. Bunu yaparken, örneğin, Batı'nın en temel tarihsel ve kültürel sembollerinden birine el koyarak onu olağan –Batılı– bağlamından çıkarır ve bambaşka bir kültürel bağlam içine yerleştirir. Böylece kültürel bir ambleme yeni bir tarihsellik, yeni bir anlam kazandırmış olur. Maalouf'un yarattığı "sınır" durumlar Batı ve Doğu kimliklerini, hattâ saflık ve bütünlük iddiasında olan tüm ulusal, etnik, kültürel kimlikleri sorunlaştırır.

Nazi işgali altındaki Fransa'nın tarihsel Direniş hareketi hem ulusal hem de tüm Batı'ya mâl olmuş kültürel bir semboldür. Ancak Maalouf, Fransız Direnişi'ni bir orta Doğulu'nun, yani "öteki"nin gözüyle okuyarak bu temel sembolü yerinden etmiştir. Kültürel sembollerin yerinden edilmesi, yani farklı bağlamlara konulması temsil ettikleri kültürlerin topyekûn biçimde algılanmalarını engellemek ve kültürlerin birbirini "ötekileştirme"sini eleştirmek açısından çok önemlidir. Maalouf'un metnini okuduktan sonra sadece Batı'ya ait olduğu düşünülen bu "saf" kültürel ve tarihsel amblem kafamızda sorunlaşır. Fransız Direnişi'nin kahramanla-

rından biri, resmî tarih kitaplarına kadar girmiş bir orta Doğulu ulusal, etnik ve kültürel sınırların son derece elastik olabileceğini göstermektedir. Dolayısıyla bütüncül ve homojen kültür, kimlik, tarih kavramlarını sorunlaştırarak bunların farklılıklardan oluşan heterojen yapılar olduğu anlayışını ortaya koymaktadır. Etnik ve ulusal çatışma, savaş ve ayrılıkların oradan oraya sürüklediği, İsyan ve ailesi tam bir heterojenlik, hattâ melezlik amblemidir. Ailenin yaşamına sinen genel huzursuzluk aslında hoşgörüye şans tanımayan etnik, ulusal ve sınıfsal kimliklerin insanları görünmez hücrelere kapatmasından kaynaklanan huzursuzluktur.

Öykü, anlatıcının tarih kitabındaki bir fotoğraftan tanıdığı ve hayran olduğu bir Direniş kahramanına metroda rastlamasıyla başlar. Burada Maalouf'un diğer metinlerinden bildiğimiz, tarihi yeniden inşa etme, farklı parçaları biraraya getirip farklı gerçeklere ulaşma kaygısı yine karşımıza çıkar. Meraklı anlatıcının fotoğrafın sahibini takip ederek sonunda onunla tanışmasıyla olaylar gelişir. Fotoğraftaki kahraman, İsyan öyküsünü anlatmaya heveslidir.

İsyan'ın kaderi sanki o daha doğmadan önce İstanbul'da düğümlenmiştir. Onunki azınlıkta olanın, marjinalin öyküsüdür ve sırf bu yüzden anlamlı ve dinlemeye değerdir. Anlatmaya, devrik padişahın sevgili kızı olan büyükannesi İffet'in, babasının intiharından sonra aklını yitirmesi, doktoruyla evlendirilmesi, hamile kalması ve doktorun bu garip evlilik hakkında yapılan dedikodulardan kaçarak Adana'ya yerleşmesinden başlar. Adana'da merkezin baskısından uzak, görece özgür yaşam Doktor Kitabdar'la İffet'in çocuğu, yani İsyan'ın babasının ilk gençlik yıllarının huzurlu geçmesini sağlamıştır. Fotoğraf merakı tek dostu Ermeni Nubar' la uzun sürecek anlamlı ilişkisini başlatır. Ancak İmparatorluğun körüklediği Ermeni düşmanlığı, Adana'da Ermenilere karşı yapılan saldırılar, evlerinin ve dükkânlarının yağmalanması, Nubar'ın bu tehdit altında daha fazla yaşayamayarak Adana'yı terk etmesine yol açar. İsyan'ın babası sadık dostunu yalnız bırakmayacaktır. Nubar Amerika'ya gitme planları yapmaktadır, fakat bu arada Lübnan Dağı yakınında geçici bir süre konaklamaya karar verir. İsyan'ın babasının Nubar'ın kızıyla evlenmesi ve topluca Beyrut'a yerleşmeleri bu planları bir süre daha erteler. Ancak Ermenilere karşı artan düşmanlık bu özerk bölgeye dahi sıçramıştır. Aile huzursuzdur. Doğu değişmekte, azınlıklara haksızlık yapılmakta, kültürel, sosyal, etnik heterojenlik yok olmaktadır. Bütün bunların nedeni ulusçuluğun ön plâna çıkmasıdır. Maalouf, ulusçuluğun sosyal, kültürel, etnik heterojenliği boğacağını imâ etmektedir. İsyan, babasının düşlediği geçmişteki Doğu'dan bahsederken şüphecidir. Bir zamanlar böyle bir Doğu varolmuş mudur? Yine olacak mıdır?

> Her kökten insanın yaşadığı Doğu limanlarında, yan yana yaşanan ve dillerin birbirine karıştığı o dönem, geçmişin anımsanması mı? Geleceğin habercisi mi? Bu düşü görenler geçmişe bağlı olanlar mı yoksa geleceği hayal edenler mi? Buna cevap veremeyeceğim. Ama babam buna inanırdı. Soluk renkli bir dünyada bir Türk ile bir Ermeni'nin kardeş olmasına (33).

İmparatorluğun çöküşüyle birlikte etnik çatışmalar artmıştır. Toprakların, sosyal, kültürel, etnik kimliklerin yeni ulusal sınırlarla bağlanacağı günler yakındadır. İsyan'ın babası bu çatışmaların basit bir nedenden, yani farklı olmaktan kaynaklanmasına, bir Ermeni ile bir Türk'ün neden dost olamayacağına bir türlü akıl erdirememektedir. Osmanlı prensi, hayal kırıklığı içinde, dünyayı içi boş kimliklerin hegemonyasından kurtarma ideallerini, en radikal, yıkıcı sanat biçimlerine, tuhaf buluşlara, egzantrikliklere yönelerek tatmin eder. Diğer bir deyişle, modern sanatın "yeni"liğine, "ilerici"liğine, "evrensel"ciliğine sığınır ve onu bir kurtarıcı gibi görür. Maalouf, burada, modern sanat akımlarının sanatla dünyayı değiştirme iddialarına göndermede bulunmaktadır. Ne kadar düzene karşı ve yıkıcı olursa olsun, modernizm, sanatın gerçeklikten üstün olduğu klişesini bir türlü yıkamamış, yaşamı küçümsemiş, sanatı yüceltmiş ve bu yüzden yaşamdan koparak istediği devrimi gerçekleştirememiş, sadece geçici bir akım, bir moda olarak kalmaya mahkûm olmuştur. İsyan'ın babası da aynı ikilemi yaşar. Bir yandan ilericidir, demokrattır, değişimi ister, öte yandan gerçek yaşamı fazla sıradan bulur, halkın seviyesine inemez. Hiyerarşileri onaylar –yaşam ve sanat, evrensel ve yerel, modern ve geleneksel arasındaki– hattâ en affedilmezi sınıfsal hiyerarşiyi onaylamasıdır. Çocuklarına aristokrat eğitimi aldırır, başkaldırmayı, âsi olmayı aristokratik bir ruh taşımayla özdeşleştirir: "Yalnız ara sıra, en ihtilalci fikirler onda aristokratik duyguları harekete geçiriyordu. Gerçekten de –ki bu bir sürü örnekten sadece biridir– çocuklarının okula gitmelerini hiç istememiştir. Kendisinin geçtiği yoldan geçmemizi istiyordu" (34). O aristokratik konumunun son derece farkındadır, bu da halktan uzak durmasına, halkın alışkanlıklarını, âdetlerini küçük görmesine neden olur: "'Yaylacılığı', belirli dönemlerde kıyı yörelerinin sıcağından kaçan kentliler kalabalığını küçümserdi" (35). Gerçekleştiremediği devrimci ideallerini çocuklarına –en çok da İsyan'a– aşılamaya çalışmış, oğlunun adını bu nedenle İsyan koymuştur, ama bu İsyan'ın hiç hoşuna gitmez. Babasının ideallerine uygun yaşayamamaktan ötürü iyice suçluluk duymasına sebep olur. Babanın yarattığı baskı onu ve kardeşlerini bunaltmaktadır. Bu grotesk Osmanlı prensi aradığı özlediği uyumu, hoşgörüyü çocuklarına göstermez. Bu yüzden İsyan, ona "Aydın Despot" adını takmıştır. Burada aslında eleştirilen yüzünü mo-

dern Batı'ya dönmüş Osmanlı aydınıdır, tabii aynı anda modernlik, demokrasi ve evrenselciliği dayatan Batı'nın konumu da sorgulanmaktadır. İsyan, en sonunda baba baskısından kaçarak Fransa'da tıp okumaya karar verir. Maalouf aile içi ilişkilere yakından bakarken, bir yandan da aydın ve hür fikirli olmanın anlamını sorgular. Gerçek hür fikirlilik nedir? Dünyayı değiştirmek için insan belki de işe önce kendini değiştirmekle başlamalıdır.

İsyan'ın Fransa'daki öğrenciliğini içeren bölümde Maalouf'un kimliklerin sınırlarını sorgulamayı derinleştirdiğini görürüz. İsyan'ın Fransa'da yaşadıkları saf ve doğal kimlik tanımını sorgulayan bir "sınır" durum oluşturur. Doğulu İsyan Alman işgali sırasında Fransa'nın davasına sahip çıkar. O âna kadar sadece "öteki", "farklı", "yabancı" konumundayken, o andan itibaren Fransa'daki yaşamın, işgalin, kurtuluş çabalarının, kısacası iyisiyle kötüsüyle o ülkenin bir parçası hâline gelmiştir. O artık ne tam bir Doğuludur ne de bir Batılı ama ikisi arasında daha özgürleşmiş bir alandadır. Homi Bhabha'nın dediği gibi "arada" olanı temsil etmektedir.[1] Direniş sırasında Doğulu kimliği, azınlığı temsil etmesi onu kısıtlayan değil, tersine özgürlük sağlayan bir niteliğe dönüşür. İsyan farklılığını bir anlaşma ve alışveriş alanına dönüştürebilmiştir. Bu sayede Nazilerin dikkatini çekmeden Direniş'e hizmet etmesi kolaylaşır. İsyan'ın karışık köklerine şimdi bir de Fransa'da aldığı yeni kimlikler, unvanlar –onu Bakü diye çağırmaya başlamışlardır– eklenmiştir. Batı tarihine geçmiş bir Doğulu olması Batı kimliğinin ve tarihinin de saf Batılı bir tarih ve kimlik olmadığını imâ eder. Demek ki, tarihsel bir ajan olmak sırf Batılılar için saklanmış bir statü değildir. Dolayısıyla, İsyan'ın içinde bulunduğu durum "sınırlar"ı sorunlaştırmakta, onların ötesinde bir yerde olunması gerektiğini düşündürmektedir. Doğu'daki geçmişi de karmaşıktır. Yarı Türk yarı Ermenidir, annesinin ailesinin Ermeni olması nedeniyle Türk topraklarında yaşayamadıklarından, Beyrut'a göç etmişlerdir. Müslüman'dır çünkü Doğu'da din baba yoluyla edinilir. Bu durumda, hem Türk, hem Ermeni hem de Müslüman kimliklerinin sorunlaşmasına, yeniden tanımlanmaları gerekliliğine yol açar. İsyan daima "sınır"larda, yani kültür, kimlik ve tarih farklılıklarının aralarında oluşan tuhaf durumlarda yaşamıştır. O ve ailesi için yerinden edilmiş olmak, azınlık durumunda, marjinlerde yaşamak

[1] Homi Bhabha, *The Location of Culture* adlı kitabının giriş bölümünde yeni kültürel deneyimin, kolektif ve özel kimliklerin, kültürel, ulusal değerlerin alışverişe tâbi olduğu "ara" alanları içerdiğini söyler. Bu durumda kültürel temsil bir sorun teşkil etmektedir. Kültür üzerine yazan ve düşünenler ya da kültürü üretenler artık bir kültürün (kültürlerin) temellerini, başlangıcını araştırmayı bir kenara bırakmış, merceklerini yeni öznelliklerin üretimiyle birlikte kültürel farklılaşmanın oluştuğu süreçleri tutmaya başlamışlardır. Bhabha ortaya çıkan temsil biçimlerinin "ara" alanları; "arada" olanı imlediğini söyler.

sıradan gerçekliktir. İsyan aslında alternatif bir kimliği, Homi Bhabha'nın *hibrid* öznesini temsil eder. Doğu ve Batı'nın kendi içlerinde tanımaları gereken farklılığın somut bir örneğidir.[2] Maalouf, İsyan'ın hayatındaki tesadüfleri, kültürel, ulusal, ırksal farklılıkların düşmanlık yerine birbirini kollayan olumlu değerlere dönüşmesini içeren, bir sürece dönüştürür. Böyle süreçler büyük tarihsel dönüşümlerle oluşur ve azınlıkta olanın güçlü duruma geçmesini sağlar. Savaş ve Fransa'nın Almanlar tarafından işgali İsyan'ın kontrol edemeyeceği tarihsel gerçeklerdir, ama onun farklılığını, azınlık olarak konumunu olumlu bir değere dönüştürürler. Bu durumdan Fransızlar da faydalanır, farklılık onlar için eğitici olur, çünkü İsyan, Direniş hareketine yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Alman düşmanı olmadığını, ancak ulusal kimliği bir baskı, zorbalık aracı olarak kullanan, kolektif bir imha aracına dönüştüren –Naziler gibi– her türlü güçten nefret ettiğini söyler. İsyan'ın açısından bakınca, Direniş'i ulusal bir hareket değil, bir insanlık davası olarak görmek gerekir. Burada İsyan'ın azınlığı temsil eden alternatif bakışının içinde bulunduğu ortama katkıda bulunan, o ortamın değerlerini sorgulayan ve değiştiren bir biçim aldığını görürüz.

Batı kadar Doğu da ulusal ve etnik çatışmalardan nasibini almaktadır. Aynı emperyalist güce karşı omuz omuza mücadele veren Yahudi ve Araplar savaş sonrasında birbirine girmiştir. Maalouf merceğini Orta Doğu'yu yıkıma götürecek olan Arap-Yahudi düşmanlığına çevirir. Sanki birbiri ardına gelen ve asla bitmeyen ulusal, dinsel, etnik çatışmaların tekdüze tarihini yeniden yazmaktadır. Ermeni-Türk anlaşmazlığıyla başlayarak, İkinci Dünya Savaşı ve Nazizm'in getirdiği yıkımı, en son Orta Doğu'daki sorunları ele alır. Bunların hepsi İsyan'ın hayatında belirleyici olmuştur. Beyrut'a ailesinin yanına döndükten sonra onların başına gelen felaketleri, erkek kardeşi Salem'in aileyi nasıl onursuz bir duruma düşürdüğünü öğrenir. Gerçi burada Salem'in kaçakçılıkla uğraşması onun kolonyal otoriteye meydan okuması açısından önemlidir. Her ne kadar Salem bütün aile üyelerinin hapse atılmasına neden olsa da, kendine göre bir direniş göstermekte, kolonyal baskıya meydan okumaktadır.

Maalouf'un farklılıklara hoşgörüyü, kültürel heterojenliği ve hibridliği sonuna kadar desteklediği açıkça görülmektedir. Ne var ki, bu konuda iyimser olup olmadığı sorgulanabilir. İsyan'ın Direniş sırasında tanıştığı Clara ile birlikteliğini olanaksız kılarak ve onu acımasız kardeşinin elleri-

[2] Hibrid farklılaşmış kimliktir. Ben/öteki ikiliğini yıkar, çünkü çeşitli etkilerin sonucunda hibridize olan kimlik saf, orijinal bir bütün oluşturamaz, yani artık saf bir kendilik olarak tanımlanacak bir bütünden bahsedilemez, dolayısıyla ne ben ne de öteki vardır. Bunların yerini hibrid almıştır.

ne, oradan da akıl hastanesine teslim ederek farklılıktan doğan ırksal, etnik, ulusal çatışmaların insanların yaşamını nasıl kolayca cehenneme döndürebildiği mesajını verir. İsyan'la Clara'nın yaşamları bir kâbusa dönüşürken, Orta Doğu'nun kötü kaderi de belli olmuştur. Maalouf'un mesajı açıktır: Ya insanlar, devletler, uluslar birbirlerinin farklılıklarına hoşgörüyle bakmayı, heterojenliği desteklemeyi, ulusal, ırksal, dinsel, etnik kimliklerini baskı aracı olarak kullanmamayı öğrenecekler ya da dünya cehennemden beter bir yer olacaktır. Bir Yahudi olan Clara, Orta Doğu' ya böyle bir misyonla gelir. Amacı, kendisi gibi oldukları şeyden taviz vermeyi bilerek PAJUW adında Arap-Yahudi düşmanlığına karşı çalışan bir örgüt kuran Filistinli Arap ve Yahudilerle çalışmaktır. Clara ile İsyan evlenir. Ancak düğünde Yahudi ve Müslüman akrabaların birbirine nasıl davranacağı, bir rezalet çıkıp çıkmayacağı ikisine de dert olmuştur: "Sahneyi bir düşünün: Bir yanda, Araplarla Yahudiler arasındaki gerginlik yüzünden Hayfa'yı terk etmek zorunda kalan ve bir daha hiç dönmeyeceğini anlayan, köklü bir Müslüman aileden gelen Mahmut; öte yandan bu kente yerleşmek üzere gelmiş orta Avrupalı Stefan" (100). Ne var ki, korkuları boşa çıkar. Clara'nın Nazilerin soykırımından kurtulan dayısı Stefan ile İsyan'ın Mısırlı eniştesi Mahmut fevkalade anlaşmıştır. Bu göz yaşartıcı mutluluk tablosunu Stefan'ın yeğeni Clara'ya söylediği şu müthiş sözler tamamlar: "Onlarla barışmanın, sence bir yolu yok mu?" (102).

İsyan'la Clara, Orta Doğu'da kalmaya karar verir. Clara hamiledir. Filistin'in 1947'de bölünmesinden sonra Araplar ile Yahudiler arasında iyice gerginleşen ilişkiler Hayfa'ya yerleşme kararına neden olur: "Farklı bir dünyayı hayal ederek oyalanıyorduk. Şaşkınlığımız ne oranda büyükse, umudumuz o oranda büyüktü. Yarınlar ne denli karanlıksa, gelecek günler o denli aydınlıktı" (109). Hayfa'da İsyan'a telgrafla babasının ölümcül hasta olduğu bildirilir. İsyan vakit geçirmeden Kahire'ye kız kardeşinin yanında kalan babasını ziyarete gider. Ancak Clara'yı götürmemesi yaptığı en büyük hata olur. Arap-İsrail savaşının patlak vermesiyle sınırlar geçişe kapanır ve İsyan'la Clara'nın arasına korkunç bir duvar örülür: "Ben, bu aşılmaz sınırın öbür yanında, dünyadaki en değerli varlığımı bırakmıştım. Yazgının karşısında kedinin öldürmeden önce oynadığı fare gibiydim" (116). İsyan'ın yapacak hiçbir şeyi yoktur. Belki de sonsuza dek karısından ve doğacak çocuğundan ayrılmıştır. Çektiği acı onu akıl hastanesine sürükler. Ömrünün bundan sonraki yirmi yılı reddediş ve suskunluktan ibarettir. İsyan'la Clara bütün etnik, dinsel, geleneksel engelleri aşarak evlenmişler, ancak nefret ve düşmanlığın sonucu olan savaş bir Yahudi ile bir Müslüman'ın beraberliğine izin vermemiştir. Fakat sanki Maalouf burada başka bir şeyi vurgulamak ister gibidir: Kültürel farklılı-

ğın yeni azınlık kimlikleri üretmesini, yani Nadia'yı. İsyan ile Clara'nın başına gelen ne kadar trajik olursa olsun, onların misyonları zaten tamamlanmıştır. Tarihsel süreç karşısında bireylerin yapabileceği çok az şey vardır. Bu yüzden daima geleceğe bakmak gerekir. Gelecek sanki melezliğin, heterojenliğin önünde hiçbir engelin duramayacağını müjdelemektedir. Yıl 1968, İsyan'ın hiç görmediği kızı Nadia hastanede onu ziyarete gelir. O da ironik bir biçimde gerçek kimliğini gizlemek zorunda kalmış ve sahte bir Fransız pasaportu edinmiştir. Nadia'nın ziyareti İsyan'a yitirdiklerini geri kazanmak için yeni bir güç verir. Klinikten çıkmayı başarıp normal hayata geri döner. Zaman belki de onun ve Clara'nın aleyhine işlememiştir. Yine de Maalouf romanı belirsizlikle bitirmeyi tercih eder. Yıllardır beklenen buluşma anlatıcının hayali midir, değil midir? İsyan'ın hayatı değişecek midir, değişmeyecek mi? Bu noktada öykünün kurgusallığı ön plana çıkar. Olaylar anlatıcının süzgecinden geçtiği için okurun bu öyküyü anlatıcının bakış açısından farklı biçimde değerlendirme seçeneği yoktur. Ancak okur da anlatıcı da İsyan için en iyisini diler.

İsyan kimliğinin sınırlarını zorlamayı, kimliğinden taviz vermeyi bilmiş, insanın kendini gerçekleştirebileceği olasılıkları en iyi biçimde değerlendirmiştir ama bunun bedelini ağır ödemiştir. Yaşamının yirmi yılı akıl hastanesinde geçmiş de olsa, bu ağırbaşlı, sıradan adam şimdiye kadar gördüğümüz en özgür roman kişisidir. Dünyayı değiştirmek belki de ondaki reddetme ve onaylama cesaretine sahip olmakla mümkündür.



FRAGMANLAR
Zeynep Sayın
Fragmanlar I

EDEBİYAT
Ahmet İnam
Ebediyatını Yitirmiş Edebiyat

OSMANLI ve CUMHURİYET EDEBİYATI
Mehmet Kalpaklı
Osmanlı Şiirine Genel Bir Bakış Denemesi

M. Orhan Okay
Modernleşme ve Türk Modernleşmesinin İlk Döneminde İnanç Krizlerinin Edebiyata Yansıması

Orhan Tekelioğlu
Edebiyatta Tekil Bir Ulusal Kanonun Oluşmasının İmkânsızlığı Üzerine Notlar

Kurtuluş Kayalı
Siyaset Kıskacından Biçimcilik Kıskacına Tarihsel ve Sosyolojik Damarını Kaybetme Tehlikesi Sınırlarında Gezinen Türk Edebiyatı

Kürşad Ertuğrul
Türkiye Modernleşmesinde Toplumsal ve Bireysel Özerklik Sorunu: Oğuz Atay ve Orhan Pamuk

M. Asım Karaömerlioğlu
Erken Dönem Türk Edebiyatında Köylüler

Aslı Yazıcı Yakın

VİTRİNDEKİLER
M. Mukadder Yakupoğlu
Entelektüel Edebiyatın İflası: Enis Batur ve *Acı Bilgi*

Zeliha Etöz & Nuran Erol Işık
Doğu ve Batı'nın Dayanılmaz Hafifliği: Ahmet Altan'ın *Kılıç Yarası Gibi* ve *İsyan Günlerinde Aşk* Romanlarının Anlam Dünyası

SAHNE ARKASI
Paul Ricœur
Edebî Eleştiri ve Felsefî Hermeneutiğin Bir Problemi Olarak "Yazmak"

Ertuğrul R. Turan
Kolektif Şizofreni: Zamanın İki Yüzü

OKUMALAR
Özgür Taburoğlu
Baştan Çıkaran Nakış Cinleri: Lale Devri'nin Göz Boyayan Renkleri ve Nakışları

Metin Yeğenoğlu & Simten Coşar
Gerçek-Tahayyül Siyaset-Edebiyat

Yücel Dursun
Bir Samuel Beckett Okuması

OKUMA PARÇASI
Ferma Lekesizalın
Sınır Durumlar, Yaşamlar ve Kimlikler: *Doğunun Limanları*

ISSN 1303-72420-0