264

Hilmi Yavuz

Roman Kavramı ve Türk Romanı

bilgi yayınevi

hilmi yavuz/roman kavramı ve türk romanı

BİLGİ YAYINLARI 264

Birinci Basım
Mart 1977

BİLGİ YAYINEVİ

HİLMİ YAVUZ

Roman Kavramı ve Türk Romanı

BİLGİ YAYINEVİ

kapak düzeni fahri karagözoğlu

BİLGİ BASIMEVİ - ANKARA

İÇİNDEKİLER

Balzac'ı Marx gibi Okumak 7
İnsan Gerçekçiliği, Doğa Gerçekçiliği 11
Biyografik Roman ve Nesnel Gerçeklik: 'Bir Bilim Adamının Romanı' 18
Gerçekçi Yazar, Doğalcı Yazar 21
Burjuvazi ve Roman 25
Burjuva Romanının Ara-dönemi: 'Buddenbrook Ailesi' 29
Yılkı İnsanı: 'Atları da Vururlar' 32
Burjuva Romanının Bugünkü Durumu 35
Sait Faik'te «Sorunsal»lık 39
Roman ve Emperyalizm 43
Romanda Nesnel Tarihsel Zaman 48
Romanda Kompozisyon 55
Bir Roman Kuramcısı Olarak Kemal Tahir (I) 58
Bir Roman Kuramcısı Olarak Kemal Tahir (II) 63
Türk Romanında Bürokrasi ile Hesaplaşma ... 68
Başarılı Bir Bütünleyici Yaklaşım Denemesi: 'Yenişehir'de Bir Öğle Vakti' 77
'Üç İstanbul'u Yeniden Okumak 80
Tarihsel Roman ve Nahid Sırrı Örik (I) 84
Tarihsel Roman ve Nahid Sırrı Örik (II) 89
Köy Edebiyatının İşlevi 94
'Apartman': Kentleşme ve İnsan 100
Köylü Anarşizminin Eleştirisi: 'Kaçak' 106
Kırsal Toplulukta Törelerin Çatlayışı: 'Beyaz Türkü' 109
Romanda 'Tip' Sorunu (I) 113
Romanda 'Tip' Sorunu (II) 117

J.P. Sartre'ın Edebiyatçılığı ve «Verilmiş» Tiplere Yönelik Eleştiri 120
Yaşanmış Bir Roman Tipi Örneği: Peçorin ... 132
Romanda Psikolojik Yabancılaşma (I): 'Yürek Çöküntüsü' 136
Romanda Psikolojik Yabancılaşma (II): 'Anayurt Oteli' 140
Gece Bekçisi Faşist Zebercet 143
Romanda Çok Düzlemli Gerçeklik: 'Bir Gün Tek Başına' 148
Romanın Algılanması 152
'Ölmeye Yatmak' ve Kadının Özgürlüğü 156
'Yüksek Gerilim' ve Diyalektik 164
'Gurbet, Yavrum'da Yanlış Bilinçlilik Tema'sı 170

BALZAC'I MARX GİBİ OKUMAK

Marx, Feuerbach üzerine Tezler'de şöyle der: «Filozoflar dünyayı yalnızca çeşitli biçimlerde yorumlamakla yetinmişlerdi; önemli olan onu değiştirmektir». Bu, felsefenin salt kurgusal (spekülatif) olmayı aşan, insanın dünyayı dönüşüme uğratması doğrultusundaki eylemlerine yön veren bir eylem felsefesi olması demektir. Felsefenin, dünyayı dönüşüme uğratacak bir nitelik kazanması ise, önce, felsefenin kendi içinde bir dönüşüme uğraması anlamına gelir. Bu dönüşümü Marx gerçekleştirdi. Felsefesinin kurgusal durallığının, insanın dünyayı değiştirme doğrultusundaki etkinliğine yön veremiyeceğini ilk kez ortaya koyan Marx oldu.

Kurgusal felsefenin çağımızdaki işlevi üzerinde duralım biraz. Heidegger'in, Russel'in yada Husserl'in, çağımızda, bırakınız dünyayı köklü bir biçimde dönüşüme uğratmayı, bireylerin yaşama üsluplarını bile etkiledikleri su götürür. Sartre'ın varoluşçuluğu, ancak Marx'çı dünya görüşüyle bütünleşme alanındaki yapay ve zoraki çabaları ile, yarımyamalak bir eylem felsefesine dönüşebiliyor. Felsefe,

çağdaş insanın içinde yaşadığı somut ilişkiler bütününden kopuk, bu anlamda da sığ bir kurgusallık düzleminde, insan etkinliğinin tarihselliğine yabancı bir uğraş olarak, temelsiz ve işlevsiz kalıyor.

Demek ki, felsefenin dünyayı dönüşüme uğratabilmesi için, önce insanı zihinsel olarak dönüşüme uğratabilmesi gerekli. Geleneksel felsefe, insanı, içinde yaşadığı somut ilişkiler bağlamında zihinsel olarak, «yeniden üretme» sorunuyla karşı karşıya getirmemeye çalışmış; tam tersine, insanı, bu ilişkilerden soyutlayarak temellendirmeyi seçmişti. Bu doğrultuda bir soyutlama, kaçınılmaz olarak, insanın «bütünselliği» içinde ortaya konulmasını olanaksız kılar. Geleneksel felsefelerin, tutarlı bir insan kavramı oluşturmada yetersiz kalışlarının gerçek nedeni de bu.

Bir İngiliz filozof-romancısı, Iris Murdoch, açık açık yazdı. Murdoch şöyle diyor: «Geleneksel liberal felsefeler, tutarlı bir «insan» kavramı oluşturmada yetersiz kalmışlardır; bu durum karşısında bize insan bireyinin, yaşanan tarihsel ân'ın özgüllüğü içindeki bütünselliğini verebilmesi işini, roman üstlenmektedir» (Encounter Dergisi; 'Against Dryness' adlı yazı, 1961). Geleneksel felsefelerin insanı, maddi yaşamın somut ilişkiler bütünü içinde temellendirmede yetersiz kaldıkları bir gerçek. Ama burjuva romanları için böyle bir yetersizlikten söz edebilir miyiz? Balzac da, Tolstoy da, Thomas Mann da (Lukacs, Mann'ı boşuna göklere çıkarmamıştı!) Marx'çı değildiler kuşkusuz; ama onların insanı maddi yaşamın somut ilişki-

ler bütünü içinde ortaya koymada yetersiz kaldıklarını öne sürmek olanağı yoktur. Geleneksel felsefe açısından insanın kuramlaştırılması, onun içinde bulunduğu somut ilişkilerden arındırılması anlamına geldiğinden, bu felsefe, insan bütünlüğünü temellendirme perspektifinden zorunlu olarak yoksun kalıyordu. Yanılmıyorsam Iris Murdoch bu noktayı vurgulamak, insanın «bütünselliği»nin onu, ancak, maddi yaşamın somut ilişkileri içinde görmekle gerçekleşebileceğini söylemek istiyor.

Romanın yapısı gereği, üstlenmesi gereken işlev de, doğallıkla, bu oluyor. Üretim ilişkilerinin belirli bir düzeyine karşılık olan (tekabül eden) sorunsalı, köklü bir biçimde kavrayıp irdelemede, edebiyatın, özellikle de romanın işlevi böylece ortaya çıkıyor. Lucien Goldmann, *Pour Une Sociologie du Roman* adlı incelemesinde Malraux'nun romanlarını bu konuda örnek gösterir. Demek ki Marx'ın ya da Engels'in, Balzac'ın romanları için söyledikleri, bugün de, çağımızın romancıları için geçerli olma özelliğini sürdürüyor insanı anlamada, insanı içinde bulunduğu açmazların bilincine vardırıp ona dünyanın temelli bir biçimde dönüşüme uğratılması doğrultusunda geleceğe ilişkin çözüm yollarını göstermede, roman, bilimsel dünya, görüşünün ideolojik gereçlerinden biri oluyor. Lunaçarski, Gorki'den söz ederken şöyle diyordu: «Proletarya felsefesi ve siyasal açıdan bilincine nasıl Marx, Engels ve Lenin'in yapıtlarıyla ulaşmışsa, sanatsal açıdan da Gorki'nin yapıtlarıyla bilince ulaşmıştır».

Giderek, çağdaş roman, temelde bilimsel

dünya görüşünü içeren bir sistematikle yazılmamış bile olsa, bize, Balzac'ın 19. yüzyıl Fransız toplumu ve insanı için Marx'a gösterdiği tutanakları, çağımız toplumu ve insanı için gös terebilecek yapısal özellikler taşımakta. Yeter ki, çağımızın romanlarını, Marx'ın Balzac'ı oku duğu gibi okuyabilelim!..

İNSAN GERÇEKÇİLİĞİ, DOĞA GERÇEKÇİLİĞİ

George Steiner'in *Tolstoy or Dostoyevsky*'sini okurken rastladım. Flaubert'le Maupassant arasında geçtiği söylenen bir olaydan söz ediyor Steiner. Flaubert bir koruyu gösterip Maupassant'dan bu korudaki ağaçlardan birini, oku yanın, ağaçlardan hangisinin betimlendiğini (tasvir edildiğini) yanılmadan söyleyebileceği bir kesinlikle anlatmasını istemiş[1]. Maupassant'ın bu denemeden alnının akıyla çıkıp çıkmadığını bilmiyoruz. Steiner, bu olayın gerçekçilik geleneğinde köklü bir yanlışlığı yansıttığını; gerçekçiliğin, doğa ve eşyanın özenli, ayrıntılı ve uzun betimlemelerine indirgenemiyeceğini belirtiyor; betimlemenin insan perspektifine bir katkıda bulunduğu ölçüde değer kazanacağını söylüyor. Doğrusu, doğanın ve eşyanın dil olanaklarının ustaca kullanılması ile gelişip incelen bir üslup özeniyle romana aktarılması, batı romanında olsun Türk romanında olsun sıkça görülen bir olgudur. Buysa betimlemenin, insanla ilişkili olmadan bir başına var

[1] George Steiner: *Tolstoy or Dostoyevsky;* Penguin Books, s. 52.

olması anlamına geliyor. İnsan perspektifinin uzağına düşmüş, üslupçu bir betimleme gösterisi, insanla eşya ve doğa arasında gerçekte var olan ilişkinin koparılması oluyor.

Aslına bakılırsa, doğa ya da eşya betimlemelerinin romandaki insan tiplerini bütünleyen bir işlevi olması gerekir. Gerçekçi edebiyat geleneğinin belli başlı niteliklerinden biri de budur. Betimlemenin romandaki insan tiplerini bütünleme işlevi ise, romancının yaşadığı çağın insanlarının doğayı ve eşyayı yorumladıkları dünya görüşüne bağlıdır. Nitekim edebiyatta bir devrimi gerçekleştirdikleri kabul edilen romanlar, insan deneyinde beliren değerlerle doğaya ve eşyaya yeni görünümler kazandırmış olan romanlardır. Romanda betimleme, bu değerlerle oluşan dünya görüşüne aykırı düşmemek durumundadır.

Demek ki doğa ve eşya betimlemesinde yöntem, betimlemenin çağdaş insan gerçeğiyle uyumlu olması biçiminde ortaya çıkıyor. Bunu biraz daha açayım: çağın insanı doğayı ve eşyayı belirli bir ideolojinin ölçüleriyle değerlendirir; doğanın ve eşyaların betimlenmesi, bu değerlendirmenin getirdiği ideoloji ile bağımlıdır. Arthur Koestler bunu şöyle örnekliyor: «Homeros için denizde fırtına Poseidon'un öfkesini simgeler, gündoğumunda ufukta görüken pembelik de «gül parmaklı Aurora»nın gökyüzüne dokunduğunu belirtir; Vergilius ise doğayı sakin, mutlu ve esenlik içinde görür»[2].

[2] Arthur Koestler: *Literature and the Law of Diminishing Returns; (Encounter* Dergisi, mayıs 1970).

Bundan Homeros'un da Vergilius'un da doğaya, içinde yaşadıkları çağın egemen ideolojileri açısından baktıkları anlaşılmıyor mu? Bir ideolojinin insanın doğayla olan ilişkisinde de somutlanabildiği düşünülürse Homeros'la Vergilius'u, doğayı bu açıdan değerlendirdikleri için gerçekçi saymak gerekir elbet.

Bu söylediklerime karşı çıkanlar, doğayı sakin, mutlu ve esenlik içinde görüp yansıttığı için Vergilius'u gerçekçi saymamı yanlış bulanlar olabilir. Ama dikkat edilirse doğa ve eşya betimlemelerinde beliren gerçekçiliğin ölçüsü, doğanın ve eşyanın olduğu gibi yansıtılması değildir. Flaubert'in korudaki ağacın betimlenmesi konusunda Maupassant'dan istediği gerçekçiliğin saçmalığı da burada zaten. Betimleme, doğanm ve eşyanın olduğu gibi kopya edilmesi biçiminde ortaya çıkan dural (statik) bir olgu değil, egemen ideolojinin değerleriyle bağımlı bir işlevdir her şeyden önce. Bu yüzden betimlemenin gerçeğe uygunluğu, roman gerçekçiliği için bir ölçü niteliği taşımaz. Eğer bu uygunluk bir ölçü olsaydı, sözgelimi Madame Bovary'de Flaubert'in Charles Bovary'nin şapkasını betimlediği bölümü okurken «Charles Bovary'nin şapkası gerçekten öyle miydi?» diye sormamız gerekirdi. Bu sorunun saçmalığı, betimlemede gerçeğe uygunluk aramanın saçmalığından dolayıdır. Vergilius doğayı, Roma imparatorluğunun uygar ve mutlu yükseliş çağında sakin ve esenlik içinde görüp *bu açıda* yansıtmışsa, onu «Roma imparatorluğunun egemen olduğu çağlarda İtalya'da hiç mi fırtına olmadı?» diye suçlamanın tutarsızlığı ortadadır.

Flaubert'in Maupassant'dan betimlemesini istediği ağaç, *roman gerçeği* ile *doğa gerçeği* ikiliğini getiriyor: Maupassant'ın ağacı, doğa gerçekçiliğinin, Charles Bovary'nin şapkası ise roman gerçekçiliğinin ölçüsüdür. Bu iki tip gerçekçiliğin kökeninde ise Homeros gerçekçiliği yatıyor. Homeros çağının doğa ve eşya gerçeğinin insan gerçeği ile bütünleştiği, doğanın ve eşyanın insan'dan henüz kopmamış bir çağ olduğu hesaba katılırsa, İlyada'da ve Odysseia' da doğa ve eşya betimlemelerinin, kaçınılmaz olarak, insan perspektifi içinde görünmesinin gerekçesi daha iyi anlaşılır. Homeros'ta nesnelerin dinamikliği, onların insanı bütünleyen bir işlevi olmasındandır. Steiner de söylüyor bunu. İlyada'da kılıç, «savaşçının kolunun bir bölümü olarak» görünür. Homeros doğa gerçeği ile insan gerçeğini bir bütün olarak değerlendiren, doğaya ve eşyaya henüz bütünüyle yabancılaşmamış bir düzenin yazarıdır.

Doğaya ve eşyaya egemen ideolojinin getirdiği perspektiflerden bakma sorunu, Türk edebiyatı geleneği içinde yeterince aydınlığa çıkarılmadı henüz. Bu konuyla ilk kez ilgilenen, yanılmıyorsam, Güzin Dino oldu. *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru* adlı incelemesinin ilk bölümünde Dino, özellikle Ahmet Mithat Efendi'nin gerçekçilik anlayışına değiniyor ve onun bir romanındaki ev ve oda betimlemelerini aktardıktan sonra şöyle diyor: «Balzac'ın bu yolda yaptığı bina ve oda tasvirlerini hatırlayacak olursak (Grandet'nin mahallesi, evi, evinin içi; Goriot'nun pansiyonu v.s.) A. Mithat'taki noksanı daha iyi sezeriz.

Balzac, haricî eşya realite'nin (ev, sokak, oda, elbise v.b.) psychique veya sosyal bir ifade taşıdığını söyler ve bunu eserlerinden bütün bir devrin maddî, mânevî manasını ifade ederek anlatmıştır. Goriot Baba, Grandet, Baron Hulot, Cousine Bette'in evleri, eşyaları, elbiseleri, tavırları, hareketleri Balzac'ın bu gayesinin ifadesidir; yani Balzac'ın eşya ve dış dünyaya verdiği önem, eserinde organik bir rol oynar»[3] Dino'nun «bütün bir devrin maddî, mânevî manası» diye belirttiği gerçek, yazarın (Balzac'ın) doğayı ve eşyayı çağının egemen ideolojisi (burjuva ideolojisi) açısından yansıtmasından başka birşey değildir.

Steiner'e dönelim. Doğanın ve eşyanın insan açısından betimlenmesinin en yetkin örneğini Tolstoy vermiştir ona göre: Anna Karenina'nın giysileri, Bezukhov'un gözlükleri, İvan İlyiç'in yatağı, betimlemelerdeki sağlamlıklarını ve varlık gerekçelerini hep romanın «insansal» içeriğine katkıda bulunmasından almaktadır. Steiner bu anlamda Tolstoy'u Homeros'a yakın buluyor, *Savaş ve Barış*'la İtalya'dan örnekler vererek kanıtlamaya çalışıyor bu savını. İnsana dönük bir edebiyatın, roman «tip»leri kadar, doğa ve eşyanın insan açısından değerlendirilmesi gerçeğini dikkate almak durumunda olduğunu gösteren örnekler bunlar. Romanda insan, doğa ve eşyayla bütünleşmedikçe gerçekçi bir edebiyattan söz edilemez çünkü; tipleri doğaya ve eşyaya aykırı düştükçe gerçekçi roman, sığlıktan, sahtelikten kurtulamaz.

3 Güzin Dino: *Tanzimattan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru:* Ank. Ün. Dil ve Tarih-Coğrafya Fak. Yayınları:

BİYOGRAFİK ROMAN VE NESNEL GERÇEKLİK: BİR BİLİM ADAMININ ROMANI

'Bir Bilim Adamının Romanı: Mustafa İnan' adından da anlaşılacağı gibi, İstanbul Teknik Üniversitesi İnşaat Fakültesi profesörlerinden Mustafa İnan'ın (1911-1967) yaşamını romanlaştırmakta. Bir genel deyişle, biyografik bir roman. Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu, yetişmekte olan kuşakları bilim adamı olmaya özendirme amacıyla Oğuz Atay'ı, Prof. İnan'm yaşamına ilişkin biyografik bir roman yazma konusunda 'desteklemiş': Bunun Oğuz Atay'dan istenmesi çok doğal: Atay, hem bir inşaat mühendisi (ayrıca, Prof. İnan'ın öğrencisi de olmuş), hem de bir romancı: *'Tutunamayanlar'* ve *'Tehlikeli Oyunlar'* adlı iki romanı var.

Oğuz Atay'ın koyduğu roman insanı Mustafa İnan ile gerçek Mustafa İnan arasındaki ilişkinin ne kertede 'sahih' olduğu, akla gelen ilk nokta oluyor. Biyografik roman, özellikle çok yakın geçmişte yaşamış bir insanın yaşamını romanlaştırmaya yönelmişse, gerçeklik duy-

gusunun, öncelikle, nesnel veriler düzleminde temellendirilmiş olması gerektiği düşünülür. Nesnel veriler ise, kuşkusuz, belgeler ve tanıklardır. Yani, romancının, belgeler ve tanıklıklardan (sözlü ve yazılı kaynaklardan) ne ölçüde yararlandığı, bu yararlanmada onlara ne ölçüde bağlı kaldığı, irdelenmeye çalışılır. Oysa bu yaklaşım, temelden yanlış. Belgeler ve tanıklıklardan yararlanış biçimi, gerçeklik duygusunun belirlenmesinde bir ölçüt değildir. Denecek ki, 1911-1967 yılları arasında yaşadığı, belgeler ve tanıklıklarla bize nesnel olarak *'verilmiş'* bir Mustafa İnan var. Roman kişisi Mustafa İnan'la, bu belgeler ve tanıklıklardan kavranabildiği kadarıyle «gerçek» Mustafa İnan arasında bir bağlılaşımın (correspondance) olması doğal. Ama 'gerçek' Mustafa İnan'ı tanımıyan biz okurlar için, böyle bir bağlılaşımın bulunup bulunmadığını saptama olanağı, elbette söz konusu değil. Kaldı ki, *Bir Bilim Adamının Romanı'* yetişmekte olan kuşakları bilim adamı olmaya özendirme amacı taşıdığı için, Atay'ın Mustafa İnan'ı, belirli bir ölçüde ülküleştirmesi bile doğal sayılabilir (belli bir ölçüde, diyorum: çünkü, ülküleştirme kaba bir abartma biçimini alırsa, gerçeklik duygusu silikleşir) Bu yüzden de, nesnel veriler düzleminde gerçeklik duygusu, biyografik roman bağlamında, büyük önem taşımıyor. Bir paradoks gibi görünüyor ama, sanırım, biyografik roman türüne özgü bir durum bu.

Biyografik romanda asıl önemli olan, gerçeklik duygusunun anlatım düzleminde temellendirilmiş olmasıdır. Anlatım düzleminde ger-

çeklik duygusu ise, dolaysız olarak, anlatım teknikleriyle belirlenen bir olgu. Bir örnekle açıklayayım: Lytton Strachey, kraliçe Victoria'nın ölüm döşeğindeki bilinç yitimi durumunu, bir *'iç monolog'* ile anlatmaya kalkar. Kraliçe Victoria'nın içsel sayıklamalarını saptama olanağı bulunmadığına göre, anlatının okurda kuşku uyandırması, dolayısı ile de gerçeklik duygusunun silinmesi kaçınılmaz olur. Oğuz Atay, *'Bir Bilim Adamının Romanı'*nda, Strachey'in düştüğü bu yanlışlığa düşmüyor. Hele, Atay gibi, bilinç akımı tekniğini, anlatımının temel karakteristiği durumuna getirmiş bir yazar için, sakınılması bütün bütüne güç bir yanlışlık bu.

*'Bir Bilim Adamının Romanı'*na yaklaşırken, nesnel olarak *'verilmiş'* Mustafa İnan üzerinde değil, ama Atay'ın anlattığı, roman kişisi olarak *'verilmiş'* Mustafa İnan üzerinde durmak gerekir. Oğuz Atay'ın Mustafa İnan'ı, cumhuriyetten önce doğmuş, cumhuriyet öncesi Türk insanının belirgin karakteristiklerini yaşayan; ama bu belirgin yaşama tarzının cumhuriyetle birlikte köklü bir dönüşüme uğratılmasının getirdiği sarsıntıları derinden duyan bir aydın olarak konuluyor. Şöyle de diyebiliriz: Oğuz Atay'ın Mustafa İnan'ı, batılı bilim düşüncesiyle, doğulu, mistik duyarlığı, bir iç bölünmesi durumunda yaşayan bir insan. Bu karşıtlık, ayrıntılardan arınmış, çok kesin ve belirgin bir tipleme biçiminde konulduğu için Mustafa İnan, sadece bu karşıtlığı *'yaşayan'* bir kişi olarak değil, ama bu karşıtlığı *'simgeleyen'* bir kişi olarak da algılanıyor. Oğuz Atay, somut tarihten soyut tiplemeye geçerken bu tip-

lerin, ancak köksüz ve 'yukardan gelme' yaşama tarzı değişikliklerinin ortaya çıktığı somut tarihsel durumlara özgü insan tipleri olduğunu vurgulamak istemiş. Mustafa İnan'ın *«ülkenin batı ile doğu arasında büyük sarsıntılar geçirdiği bir dönemin insanı olarak»* (sayfa 90) konulması da, bunu kanıtlıyor.

Öte yandan Atay'ın, Mustafa İnan'ın ağzından *«biz ziyan olmuş bir nesle mensubuz»* sözlerini sürekli olarak vurgulaması, roman tipinin ideolojik bağlamını belirlemesi açısından önemli bir çıkış noktası. İlginç olan şu: Atay'ın Mustafa İnan'ı bir tür 'tutunamayan'. Atay'ın *'Tutunamayanlar'* romanındaki Selim Işık'la, Mustafa İnan'ın yaşama tarzlarını belirleyen derin ikilemlerin bağlı olduğu ideolojik yapı değişmiyor.

Arada, sadece, anlatım farkı var. *«Tutunamayanlar»*da bu ideolojik yapı, bir tür kara mizahla üsluplaştırılırken (stilize edilirken) 'Bir Bilim Adamının Romanı'nda, kara mizahtan arınmış dolaysız bir anlatım söz konusu. Şöyle de söylenebilir: *'Tutunamayanlar'*da, kara mizahla üsluplaştırılmış bir bireysel tarih (Selim Işık'm bireysel tarihi), *'Bir Bilim Adamının Romanı'*nda, Mustafa İnan'm bireysel tarihi olarak, ama bu kez, bir trajedi biçiminde yinelenmiş oluyor. Bu yüzden de *'Bir Bilim Adamının Romanı'*nı okurken, (özellikle de İnan'ın mektuplarını okurken) şu sorunun sürekli olarak akla gelmemesi olanaksız: «Mustafa İnan'ın yaşamına ilişkin bu belgeleri, bu tanıklıkları Oğuz Atay, örneğin *«Tutunamayanlar»* gibi bir roman yazsaydı, acaba nasıl kullanırdı?» İki *'tutuna-*

mayan'dan birinde Mustafa İnan'da *trajik* bir biçimde verilen, öteki 'tutunamayan'da, Selim Işık'ta *gülünçtür* çünkü.

Bir de Atay'ın romancılığı konusunda genel bazı gözlemlerin, *'Bir Bilim Adamının Romanı'* bağlamında yeniden gözden geçirilmesi gerekli. Oğuz Atay ilk iki romanında *'Tutunamayanlar'*da ve *'Tehlikeli Oyunlar'*da, üsluba büyük ağırlık tanıyan bir romancı olarak çıkıyor karşımıza. O kadar ki üslup, romanın yapısını değil, içeriğini de belirleyen bir olgu Atay'da. *'Tehlikeli Oyunlar'*da üslup, romanın bütününe egemen oluyor; giderek roman, üslubun kendisi haline geliyor. 'Ağaçlardan ormanı görememe' deyişi, Atay'ın üslupçuluğu için de geçerli: Üsluptan, romanın içeriğini algılama olanağı yok!

'Bir Bilim Adamının Romanı'nda ise Atay, kuşkusuz, biyografik roman yazmanın getirdiği zorunlu kısıtlamalardan dolayı, romanı, marazî bir üslupçuluğun diktasından kurtarıyor. Bu. onun romancılığında önemli bir evrilme. Üslubun kullanımındaki bu tavrı, bundan sonra yazacağı romanlarda da gösterebilirse Atay, üzerinde gerçekten durulmaya değer bir romancı olacaktır. Bunu yapamıyacaksa o zaman hep biyografik roman yazmalıdır. Çünkü, gerçek başarıyı orada gösteriyor.

GERÇEKÇİ YAZAR, DOĞALCI YAZAR

Gerçekçi yazarla doğalcı (natüralist) yazar arasındaki ayrım, genellikle, gözden uzak tutulan; ya da çoğunlukla, bütünüyle göz önünde tutulmayan bir olgudur. Bu yüzden de gerçekçi yazarla doğalcı yazarın birbirine karıştırıldığına tanık oluruz çoğu kez. Üstelik bu, doğalcı yazarın gerçekçi sanılması doğrultusunda bir yanılgı olarak çıkıyor ortaya. Lukacs'ın «*gerçekçilik yanılsaması*» diye adlandırdığı bir olgu bu. Gerçekçilikle doğalcılık gerçekçi yazarla doğalcı yazar arasındaki ayrımın, kesin ölçütlerle ortaya konulması gerek.

Öncelikle belirtilmesi gereken şu: Gerçekçi romancı, gerçekliği, belirli bir dünyagörüşü içinde «yeniden üretmek» durumunda. 19. yüzyıl Avrupa romanında gerçekçilik, somut gerçekliğin burjuvazinin dünyagörüşü doğrultusunda yeniden üretilmesi demekti. Çağımızdaysa sosyalist gerçekçilik, somut gerçeğin bilimsel sosyalist dünyagörüşü açısından yeniden üretilmesi demek. Dünyagörüşü, romancının gerçekliği yeniden üretme biçimini belirlediğine göre,

gerçekliğin kendisi, romana belirli bir dönüşüme uğratılarak girecek. Bir başka deyişle dünyagörüşü, gerçekliğin dönüşüme uğratılış doğrultusunu, yani onun hangi doğrultuda dönüşüme uğratılacağını saptıyor; ama bu dönüşümün, roman bağlamı içinde nasıl gerçekleştirileceğini göstermiyor. Romancı bunu nasıl yapacak? Romanda bu dönüşümü gerçekleştirecek anlatım biçimi ne olmalı? Tiplerin ve karakterlerin ortaya konulmasından betimlemelerin dayanacağı ayrıntılara kadar üslup özelliklerinin nasıl olması gerekiyor? Romancı, bu soruların yanıtlarını, doğru olarak bulmak zorunda.

Bir örnekle açıklamaya çalışayım. Henry James, İngiliz burjuva dünyagörüşünün tipik bir romancısıdır. İnsana, doğaya ve topluma ilişkin gerçeklikler, bu dünyagörüşü doğrultusunda yeniden üretilir James'in romanlarında. Ama James, bunu, dünyagörüşüyle uyumlu bir anlatım tekniğiyle bütünleştirir. Onun romanlarında anlatım, belirli bir kişinin anlatımıdır: dönüşüme uğratılarak romana giren somut gerçeklikler, bir tek kişinin bilincinden geçirilerek verilir. Anlatım tekniğindeki bu dolaylılık, yani, gerçekliklerin bir tek kişinin görüş açısından «*verilmesi*», aslında, doğrudan doğruya Henry James'i dünyagörüşünün anlatım düzeyindeki görünüşüdür. İngiliz felsefe düşüncesi, gerçekliğin öznelliğinden çıkarak bireysel algının gerçekliğine indirgenmiş bir tavrı içerir. Henry James bu anlatım tekniğini (yani, romanda anlatılanın, bir tek kişinin bilincine yansıyış biçimiyle verilerek tekilleştirilmesi tekniğini) kullanarak, dünyagörüşünü bu teknikle bütün-

leştirir. Tzvetan Todorov'un dediği gibi «*bir anlatıcı olarak, yöntemini felsefi bir kavramın içine diker*» Henry James. Anlatımın duyumculuğu, gerçekliğin yeniden üretilmesinde görülen ampirist-duyumcu dünyagörüşüyle bütünleşir.

Demek ki Henry James'in romanlarında anlatım tekniği, romancının dünyagörüşüyle çelişmiyor. James, gerçekliği yeniden üretirken ne ölçüde duyumcuysa, yeniden üretilen gerçekliği anlatırken de o ölçüde duyumcu bir yazar olarak çıkıyor karşımıza. Şöyle de diyebiliriz: Henry James'in romanlarında İngiliz burjuva dünyagörüşünün ampirist-duyumcu niteliği, anlatılanın içeriğinde bir «tavır» olarak beliriyorsa, anlatımın biçiminde de bir «üslup» olarak öylece beliriyor.

Henry James örneği şundan önemli: 'gerçekçi romancılarımızın çoğunda (ister burjuva, ya da eleştirel gerçekçi; ister sosyalist gerçekçi), gerçeklik sorununun, ya bir başına «*dünya görüşü sorunu*» ya da bir başına «*üslup sorunu*» olarak ele alındığını görüyoruz. Fakir Baykurt birinciye; Oğuz Atay da ikinciye örnek. Bu tavır, Fakir Baykurt'u gerçekçilikten çok, kaba bir doğalcılığa, Oğuz Atay'ı ise, deyim yerindeyse ince bir doğalcılığa götürüyor. George Steiner, Zola'yı anlatırken şöyle der. «*Zola'nın yan ayrıntılara, vakit cetvellerine, demirbaş eşya çizelgelerine karşı doymak bilmez bir tutkusu vardı. Bir borsa fiyatını romana sokuşturmaktan kendisini alamıyordu*». Atay'm «*Tutunamayanlar*»ını, ya da «*Tehlikeli Oyunlar*»ını okursanız, onda da bu türden bir tutku görme-

niz olanaklıdır. Şu farkla: Zola'da nesnel olguları insansal bağlamla ilişkili olsun olmasın, ardarda sıralama ya da yığma tutkusu, Oğuz Atay'da ruhsal olguları ardarda sıralama ya da yığma biçiminde ortaya çıkıyor. Bunu bir anlatım karakteristiği durumuna getiriyor. Gerçekçiliği anlatım tekniğine indirgeme anlamında bir doğalcılık bu.

Anlatım tekniğini dünyagörüşünden bağımsız, giderek, çok arka planlarda bir sorun olarak ele alan Fakir Baykurt romanı ise, yer yer simgeselliğe sığınsa da, Lukacs'ın deyişiyle «imgelemin yok olmasına, röportaja doğru kayma» sakıncasıyla karşıkarşıya bulunan bir roman türü. Anlatımın yalınkatlığı, Baykurt romanının aşırı determinist bir tavırla yazıldığı izlenimini uyandırıyor. Baykurt'un dünyagörüşü, bu tür bir determinizmi içermese bile, üslupsuzluk, ister istemez, onun romanını böyle algılamamıza yol açıyor. Bu açıdan bakılınca Baykurt da, Oğuz Atay da, gerçekçi romancı değiller. Biri anlatım tekniğini dünyagörüşüne, ötekiyse dünyagörüşünü anlatım tekniğine yeğleyerek, iki karşıt doğrultudan gelip bir noktada, doğalcılıkta birleşiyorlar. Gerçeklik duygusu, bir dünyagörüşü sorunu olduğu kadar, bir anlatım tekniği sorunu çünkü.

BURJUVAZİ VE ROMAN

19. yüzyılın ilk yarısında Batı Avrupa'nın toplumsal tarihi, burjuvazinin egemen bir sınıf olmak için verdiği sınıfsal mücadelelerin tarihidir. Burjuvazi bu mücadelelerden yengiyle çıkarak, egemenliğini köklü bir biçimde gerçekleştirdikten sonra, edebiyatta da büyük bir dönüşüm görülür. Bu dönüşüm, özellikle roman alanında ortaya çıkmıştır. Batı Avrupa romanı, bu bakımdan Batı Avrupa'nın toplumsal tarihiyle birlikte, ona paralel gider. İnsan, doğa ve topluma ilişkin somut gerçekliklerin, bu toplumsal tarihin belirlediği bir bilinçlenmeyle algılanması bu dönüşümün temel karakteristiğidir. Roman, bu algılanmayla toplumsal tarihin ürettiği somut gerçeklikleri, roman gerçekliğine dönüştürür.

Batı Avrupa edebiyatının en büyük romanlarının, özellikle bu dönemde, 19. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmaları bir rastlantı değil. 19. yüzyılın ilk yarısı, roman alanında, nitelik açısından olduğu kadar nicelik açısından da, Batı Avrupa'nın toplumsal tarihiyle dolaysız bir paralellik gösterir. Raymond Williams,

'The English Novel' adlı incelemesinde, Dickens'in *'Dombey ve Oğlu'*, Emily Bronte'nin *'Rüzgârlı Bayır'*ı, Charlotte Bronte'nin *Jane Eyre'i*, Anne Bronte'nin *'Wild-fell Hall Çiftçisi*, Thackeray'ın *'Vanity Fair'*i gibi büyük romanların, 1847 ve 1848 yılları arasında yayımlanmış olduğu gerçeği üzerinde düşünülmesi gerektiğini belirtir. Williams, İngiliz romanının bu önemli yapıtlarının, yirmi ay gibi kısa bir süre içinde, birbiri ardınca yayımlanmış olmalarını, temelde bir *'kentsel kültür'* saydığı liberal burjuva ideolojisinin yaygınlık kazanmasıyla açıklıyor. Bu yaygınlık bir yandan kentsel örgütlenmenin yapısından doğan gereksinmelerden, öte yandan da basım teknolojisinde görülen gelişmelerden dolayı ortaya çıkan bir durum. Nitekim Williams, 1820-1860 yılları arasında İngiltere'de, bir yılda yayımlanan kitapların, sayısının 580'den 2600'e yükseldiğini; bu yükselişte romanların, sayıca büyük bir artış göstermesinin önemli payı olduğunu belirtiyor. Demek ki, 19. yüzyılın ilk yarısı, romanın hem nitelik, hem de nicelik bakımından geliştiği bir tarihsel dönem.

Batı Avrupa romanının, burjuva ideolojisiyle bu organik bağlantısı, burjuvazinin liberal ve insancıl niteliğinin, reaksiyoner ve insanlık-dışı bir niteliğe dönüşmesinde de, kendini dolaysız olarak belli eder. Batı Avrupa romanının içerik açısından gösterdiği dönüşüm, burjuvazinin bu dönüşümüyle paralel gider. Alan Swingewood'un *'The Sociology of Literature'*ünde de belirttiği gibi, 19. yüzyıl romanının kaynaklandığı değerler, insancıl ve akılcı

değerlerdir; romanlarda insan yaşamı anlamlı ve yaşanmaya değer bir iyimserlikle sunulur. Romancının yaşam karşısında «belirsiz» bir tavır takındığı, ancak ayrıklayıcı (istisnaî) durumlarda ortaya çıkar.

Burjuvazinin liberal maskesini atarak, gerçek yapısını ortaya koymasıyle birlikte, genel anlamda yaşam karşısındaki bu insancıl ve akılcı tavrı içeren Batı Avrupa romanının da köklü bir değişime uğradığı görülüyor. Artık, temel karakteristik, yaşamın anlamlı ve esenlikli olması değildir; giderek romancının yaşam karşısındaki tavrı belirsizleşir, sorunsal bir nitelik kazanır (Bu, E. Knight'ın, '*A Theory of The Classical Novel*' adlı araştırmasında sözünü ettiği iki romancı, Stendhal ve Turgenyef için geçerlidir: Stendhal'de bu belirsizlik, onun burjuvaziyi egemen bir sınıf olarak kabul etmek isteyişinden; Turgenyef'te ise, Çarlık Rusyası'nda siyasal açıdan güçlü bir burjuvazinin yokluğundan; yani Stendhal'de öznel, Turgenyef'te nesnel koşullardan doğar). Burjuvazinin iç çelişkilerinin keskinleşmesiyle birlikte bu belirsizlik, giderek, anlamsızlığa dönüşecek; böylece roman, burjuvazinin geçirdiği dönüşümlerle birlikte ve bu dönüşümlerle belirlenerek, insan yaşamına karşı olan tavrını anlamlılıktan anlamsızlığa (Camus örneğinde olduğu gibi) kaydıracaktır. Burjuva romanında bu anlamlı sorunsal anlamsız süreçleşmesi (kontinuum'u), bir toplumsal sınıf olarak burjuvazinin devrimci-belirsiz-reaksiyoner süreçleşmesi ile, dolaysız bir paralellik gösterecektir.

Türk romanı geleneği ise, Batı romanının

1750-1950 yılları arasındaki bu süreçleşmesini, çok daha kısa bir tarihsel dönem içinde yaşamaktadır. Türk romancısının yaşam karşısındaki genel tavrı, başka bir deyişle iç ve dış gerçekliği algılama tarzı, 1950'lere gelinceye kadar belirli bir sınıfsal konumdan yoksun olmuştur. Türkiye'de burjuvazinin gelişmesiyle birlikte romancılığımızdaki gelişme de, tıpkı 1840'ların İngiltere'sinde olduğu gibi, niteliksel olduğu kadar niceliksel bir gelişme gösterir. Ama şu farkla: Türkiye'de burjuvazi, Batı Avrupa burjuvazisinin toplumsal tarihinin bir süreçleşme (kontinuum) biçiminde gösterdiği evrilmeyi, aynı tarihsel an'da yaşamak durumunda kalmıştır. Deyim yerindeyse, Batıda burjuvazinin gelişmesi ikizamanlı (diyakronik) Türkiye'de ise eşzamanlı (Senkronik) olmuştur. Türkiye'de dönemsel olarak, burjuvazinin homojen bir nitelik gösterdiğini söylemek ne ölçüde olanaksızsa, Türk romancılığında da bu tür bir homojenlikten söz etmek o kadar olanaksızdır. Batıda, örneğin, Dickens'in Joyce'dan önce ortaya çıkması tarihsel olarak zorunlu bir olgudur; bizde ise örneğin, bir Yaşar Kemal ile bir Oğuz Atay, aynı tarihsel dönem içinde ortaya çıkabiliyor. Bu da, Türkiye'de burjuvazinin bir yanıyla belirsiz, bir yanıyla da reaksiyoner olarak, aynı tarihsel dönemde var olmasıyla, doğrudan doğruya ilişkili bir durumdur.

BURJUVA ROMANININ ARA-DÖNEMİ: BUDDENBROOK AİLESİ

«Thomas Mann'ın romanlarında, şimdi, giderek kaybolmakta olan soylu bir burjuva ağırbaşlılığı duygusu sezilir. Burjuva ülkeleri Thomas Mann'ın romanlarında ağır basan güçlerdir. Bu romanlarda Alman burjuva bilinci en yüksek aşamasına varmıştır. Thomas Mann, burjuvaziye karşı olduğu sırada bile burjuvaziden bütünüyle kopmuş değildir...» Çağımızın en seçkin eleştirmecilerinden biri olan Lukacs, Thomas Mann'ın romanlarını böyle tanımlıyor. Gerçekten, Buddenbrook Ailesi'nde 19. Yüzyıl ortalarında gelenekçi bir ticaret burjuvazisi ailesinin yükseliş ve çöküşü, tarihsel ve toplumsal değişikliklere bağlı olarak anlatılmaktadır.

Roman kişilerinin, düşünce ve yönsemelerini belirliyen de bu değişikliklerdir. Ailenin büyüğü ihtiyar Johann Buddenbrook, 18. Yüzyıl aydınlanma çağının layik ve humanizmacı ahlâkını, oğlu Konsolos Buddenbrook ise Fransa'da Louis Philippe ile başlayan Temmuz Monarşisinin muhafazakâr ama o ölçüde çıkar-

cı ve iki yüzlü burjuva ahlâkını belirler. Buddenbrookların evinde verilen büyük bir şölende ihtiyar Buddenbrook şöyle konuşuyor:

«Zenaat kurumları ve Teknik Okullar ve Ticaret Okulları yerden bitercesine ortaya çıkar. Fakat lise ve klasik öğretim de gözden düşüverir. Maden ocaklarından, endüstriden ve para kazanmaktan gayrı şeyi gözü görmez kimsenin» (s. 45)

Bu şölenin sonundaysa oğul Konsolos Buddenbrook'un üvey kardeşi Gotthold'dan gelen bir mektup dolayısıyle babasıyla yaptığı bir konuşmanın yer alması dikkati çekicidir. İhtiyar Buddenbrook, kendisini Hıristiyanlığa aykırı davranmakla suçlayan oğlunun mektubunu okuduktan sonra, Konsolos olan oğluna döner, ne düşündüğünü sorar, Konsolos'un yanıtı bundan içten üzüntü duyduğu yolundadır. Johann Buddenbrook öfkeyle şunları söyler bunun üzerine: «Bu sersemce yazıların tesiri altında mı kalacaksın? Hıristiyanlığa aykırı davranışlarmış! Hele, hele! Siz gençlere akıl erdirmek güç! Kafanız Hıristiyanlık ve türlü hayal saçmalarıyla dolu. Ülkücülük de cabası..» (s. 65)

Konsolos, ailede birlik ve dayanışma üstüne duygulu sözler etmeye kalkacak, ama sonradan iş hesaba binince, üvey kardeşinin para isteğini geri çevirmek gerektiği sonucuna varacaktır. Romanın dramatik ağırlığının ustaca yoğunlaştırıldığı bu bölümde, özel çıkarları söz konusu olunca dilinden düşürmediği Hıristiyan ahlâkı ilkelerine birden bire sırt çeviriveren Konsolos Buddenbrook'un dindarlığındaki sahtelik açığa çıkıverir.

İhtiyar Johann Buddenbrook öldükten sonra ailenin mutluluğuna hafifçe gölge düşürecek bir olay yer alacaktır: Tony Buddenbrook, aileye karşı olan ödev duygusunu hiçe saymaya girişecek, babası Konsolos Buddenbrook'un evlenmesini istediği Tüccar Bendix Grünloch'la evlenmeyi reddedecektir. Ama burjuva ahlâkının ödev duygusuna bu başkaldırmayı, sonuna kadar götüremiyecek Tony. Buddenbrook ailesinin hikâyesinin «bir tarihçiden daha güzel ve saygılı» bir biçimde verildiği defteri okurken, birden bire bir gurur duygusu, «kendisine karşı derin bir saygı» kaplar benliğini. Orada, hemen kesin kararını verir: Tüccar Grünloch'la evlenecektir.

Thomas Mann'ın romancılığının ne ölçüde su götürmez bir ustalığa vardığını, bu romanda halkın sözümona ayaklanışının anlatıldığı o alaycılıkla dolu bölümde görmek mümkün. Bu bölümde Mann, hem bilinçsiz ve sözde «solcu ayaktakımının», hem de bu ayaklanma önünde paniğe kapılan tüccar burjuva yöneticilerinin gülünçlüğünü bir kesitte vermektedir. (S. 221-222)

«Buddenbrook ailesi» muhafazakâr ama büyük bir yazarın, Alman burjuva toplumunu değerlendirdiği yüce bir kitap.

YILKI İNSANI: ATLARI DA VURURLAR

Horace Mac Coy, adı duyulmuş bir yazar değil. 1897'de Tennessee'de (A.B.D.) doğmuş, 1955'de ölmüş. Bu tarihlere bakılırsa, Mac Coy'un erginlik yılları, Amerika'nın geçirdiği büyük ve köklü toplumsal değişikliklerin «*küçük insan*»ların yaşamalarını trajik bir biçimde sarstığı döneme rastlamaktadır. Kısa yaşam öyküsünden öğrendiğimiz kadarıyla Horace Mac Coy da, bu büyük sarsıntının getirdiği tedirginlik ve umutsuzluk ortamında var olabilmek için çırpınan «*küçük insan*»lardan biridir: Boksörlük, taksi şoförlüğü, gazete satıcılığı, gezici satıcılık, Bodyguard'lık vb., gibi bir sürü işe girip çıkmış, bir ara dans maratonları yarışmalarında «*bouncer*»lik (gürültü çıkaranları salonun dışına atmakla görevli bir çeşit özel muhafızlık) yapmıştır. «*Atları da vururlar*»da Horace Mac Coy, işte bu dans maratonlarından birini ele alarak, toplumsal ve ekonomik koşulların insana ilişkin değerleri ezip yozlaştırdığı 1930'ların Amerika'sında, dayanaksız ve güvencesiz «*küçük insan*»ların savunmasını üst-

leniyor. (Roman, ilk kez 1935 yılında yayımlanınca büyük bir ilgi uyandırmamış. 1946 yılında Fransızcaya çevrilip yayımlanmış ama, Fransa'da da yankısı olmamış. «*Atları da Vururlar*»ın, gerçekten hak kazandığı ilgiye kavuşması, geçen yıl filme alınmasından sonraya rastlıyor. *Le Monde* gazetesine göre, geçen yıl sonralarına doğru Paris'te 7 sinemada birden oynatılan filmi iki hafta içinde 56.500 kişi seyretmiş).

«*Atları da Vururlar*»da Horace Mac Coy, dans maratonlarında «*bouncer*»lik yaptığı sırada görüp tanıdığı umutsuz, yenik ve yıkılmış «*küçük insan*»ların birtakım çıkarcılar eliyle sömürülerek «*hayvanlaşmaları*»nı vurguluyor. Bu anlamda dans maratonları, insana özgü değerlerin dışında her şeylerini yitirerek ezilmiş «*küçük insan*»ların sömürülmelerinde, insanca var olmanın da yok edildiği son kerteyi simgelemektedir. Robert ve Gloria, Hollywood'da üne kavuşma düşleri içinde birbirine rastlayan ve dans maratonlarından birine katılmayı kararlaştıran iki işsiz «*küçük insan*»dır. Bu maratona, dayanabildikleri sürece «*yemek ve yatak beleş*» diye, üstelik «*kazanırlarsa işin ucunda bin dolar*» olduğu için girmişlerdir. Orada, onlar gibi birçok çift vardır. Mac Coy bu dans maratonunda insanların bir «*sirk hayvanı*» düzeyine indirgenerek yemek yemek, dinlenmek, sevişmek vb. gibi eylemlerde insansal niteliğin yavaş yavaş yok oluşunu yoğun bir duyarlıkla ortaya koyuyor. Bu tür yarışmaları düzenleyen para canlısı fırsatçıların zorbalıkları, halkın ahlâkını koruma gibi soyut bir hayırseverlik duygu-

suna yaslanan burjuvaların gülünçlükleri, romanın bildirisine daha kesin ve açık bir nitelik kazandırıyor. «*Atları da Vururlar*», bu anlamda Hemingway (*«50.000 Dolar»*) ve özellikle Ring Landner'in Amerikan burjuvazisine yönelttikleri sert suçlamaları farklı bir perspektiften kanıtlayan bir bildiriyi içeriyor.

«*Atları da Vururlar*», bir dans maratonu bağlamı içinde, 1930'ların «*barbar*» Amerikasının insanlık değerlerini hiçe sayan toplumsal koşullarının bir kesitini vermektedir. Bu durum, var olmanın anlamsızlığı (Gloria'nın deyimiyle «*kepazeliği*») sonucunu doğursa bile bu, sözgelimi Camus'nünkü gibi felsefî ve spekülatif bir anlamsızlık (ya da, saçmalık) değil, toplumsal ve ekonomik koşullarla temellendirilmiş bir umutsuzluğun varabileceği bir bilinç aşaması biçiminde sunulmaktadır. Robert'in Gloria'yı öldürmesi ile, gücünü yitirip yılkıya çıkmış bir atın öldürülmesi arasındaki koşutluk, insan değerlerinin kemirilmesi ile ortaya çıkan hayvanlaşma sürecinin simgelenmesidir. Ölüm işte bu «*kepazelik*»ten kurtulmak için biricik çıkar yol olarak görünür.

«*Atları da Vururlar*» önemli bir roman.

BURJUVA ROMANININ BUGÜNKÜ DURUMU

Roman anlayışının büyük, köklü dönüşümler geçirdiği söylenen bir çağda yaşıyoruz. XVII. ve XVIII. yy'ın klasik burjuva romanının yapısı değişti artık; roman, kendine özgü bir *genre*, bir tür olmaktan çıktı. Biliyoruz ki, roman, burjuva sınıfının ortaya çıkışıyla birlikte temellendirilen bir türdür: batı ülkelerinde bu sınıfın egemen olmasıyla yetkinliğe ulaşmış; Balzac, Tolstoy ve Thomas Mann bu yetkinliğin örneklerini vermişlerdir. Ama batıda roman bir edebiyat türü olarak çöküyor artık: Lukacs'ın kehaneti (Lukacs «*roman, burjuvazinin çöküşüyle birlikte yok olacaktır*» diyordu) daha önce gerçekleşmişe benziyor; burjuvazi çökmeden bir tür olarak yapısına ilişkin nitelikleri yitiriyor roman.

Bu değişiklik nedir? Nasıl gerçekleşti?

Önce şu var: batılı romancılar birtakım denemelere giriştiler, bu deneyleri sonunda da romanla röportaj, romanla otobiyografi, romanla anı, romanla felsefi deneme arasındaki klasik ve katı sınırlar yavaş yavaş silinmeye, belirsiz-

leşmeye başladı. Sözgelimi, Oscar Lewis'in *Sançez'in Çocukları*'nı alalım ele: roman mı sayacağız *Sançez'in Çocukları*'nı, röportaj mı, yoksa toplumbilimsel bir araştırma mı? Bu tip yapıtlar çoğalıyor gitgide. Dora Lessing'in *Golden Notebooks*'u yayımlandığında George Steiner şunları yazmıştı: «bu kitabı ne sayacağımızı bir türlü kestiremiyorum. Roman mı bu, siyasal bir deneme mi, otobiyografi mi, yoksa bir ruh doktorunun notları mı?»[1]

Bu sorular, ister istemez, çağımızda edebiyatın işlevinin ne olduğu sorununda düğümleniyor. Oscar Lewis, *Sançez'in Çocukları*'nda bir baba ve dört çocuktan kurulu Meksikalı bir ailenin yaşamını tape recorder'le saptamış, gerçeklik duygusunu çok daha yoğun ve köklü bir biçimde temellendirmişti. Simone de Beauvoir, Fransa'da düzenlenen bir açık oturumda bu yapıttan söz ederken şöyle diyordu. «Kendi kendime düşündüm: bize kentlerin, köylerin, değişik çevrelerin, dünyanın birbirinden farklı kesitlerinin gizliliklerini veren *Sançez'in Çocukları* türünden yapıtlar çoğalırsa —ki bu teknik açıdan olasılık taşımaktadır— edebiyatın bir işlevi kalır mı?»[2]

Simone de Beauvoir'i edebiyatın çağımızda bir işlevi kalıp kalmadığı konusunda kuşkuya düşüren bu tip yapıtlar, romanda görülen de-

[1] George Steiner: *Language and Silence, Literature and Post-History;* Penguin Books, Londra, 1969; s. 34.

[2] Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye. Iean Ricardou, Jean-Paul Sartre, Jorge Sempurun. *Que Peut La Littérature?* 10/18, Paris, 1965, s. 75.

ğişikliklerin ortaya ciddî ve önemli sorunlar koyduğunu gösteriyor.

Deniyor ki, bu değişiklikler, kitle iletişim araçları teknolojisinin büyük gelişmeler gösterdiği sanayi-sonrası (post-industrial) toplumlarda, başka bir deyişle 'tüketim toplumları'nda, gerçekleşmektedir. Kitle iletişim araçları teknolojisinin gelişmesi, klasik burjuva romancısının amaçladığı gerçekçiliğin, gerçeklik duygusunun edebiyat dışı olanaklarla da sağlanabileceğini göstermiştir. Tolstoy ve Dickens, yaşadıkları çağın toplumsal ve bireysel gerçekliklerini, bir gazeteci ve tarihçiden daha otantik olarak yansıtmışlardı. Ama çağımızda roman, gerçeklik duygusunu sinemanın, TV'nin, radyonun, gazetenin yarattığı gerçeklik duygusundan daha yoğun ve daha bütün biçimde yansıtıyor diyebilir miyiz? Demek ki, kitle iletişim araçlarının çağımız insanının bilincinde yarattığı gerçeklik duygusu, romanın yarattığı gerçeklik duygusunu aşmış oluyor; ya da hiç değilse böyle düşünenler var.

Sanayi-sonrası toplumlar, burjuva toplumu olma konusundaki temel niteliklerini değiştirmeksizin, birer tüketim toplumu durumuna dönüşmüşlerdir. İnsanın eşyalaştığı tüketim toplumlarında ise gerçeklik duygusu yavaş yavaş silinip yok oluyor. İster ampirik anlamda olsun, ister rasyonel anlamda belirli bir gerçeklik duygusunu yansıtmak işlevini üstlenmiş olan roman, gerçeklik duygusunun silinip yok olması karşısında, gitgide bu işlevini yitiriyor.

Bu durumda, romancının karşı karşıya bulunduğu ikilem şöyle konulabilir: romancı, Os-

car Lewis'in *Sançez'in Çocukları*'nda yaptığı gibi, belirli bir gerçeklik duygusunu yansıtmak için mi kitle iletişim araçlarının olanaklarından yararlanmalıdır? Yoksa, örneğin bir Johannes Mario Simmel'in yaptığı gibi, gerçeklik duygusunun insanın eşyalaşmasıyla birlikte silinip yok olduğu toplumlarda, romanı kitle iletişim araçları düzeyine mi indirgemelidir? Birincisinde kitle iletişim araçları bir amaç değil, araçtır; ikincisinde ise, başlı başına bir amaç. Başka bir deyişle, ikinci durumda araç, Marshall Mac Luhan'ın o ünlü deyişiyle, içeriğin (mesajın) kendisi oluyor.

SAİT FAİK'TE «SORUNSAL»LIK

Sait Faik'in Türk hikâye edebiyatının tarihsel gelişme çizgisi içinde ilginç bir konumu var: bu konum, Sait Faik düşüncesinin 'sorunsal' (problematik) oluşundan ileri geliyor. Sait Faik'in hikâyelerinde 'sorunsal'lık, onun düşünce sistemini belirleyen temel karakteristik olarak ortaya çıkmakta. Bu 'sorunsal'lığı, şöyle belirleyebiliriz: Sait Faik ne bütünüyle burjuvaziden yanaydı, ne de bütünüyle burjuva düşüncesini aşmış bir yazardı; ne bütünüyle burjuvaziden kopabilmiş, ne burjuvaziyi bütünüyle kabullenmişti. Bu yüzden, burjuva düşüncesini aşma ile aşamamanın sınırında duran '*sorunsal*' bir bilinç durumunun, üzeri açık ya da kapalı tavır ve bildirilerini getirir Sait Faik'in hikâyeleri. Şöyle de diyebiliriz: Sait Faik, bireysel ve toplumsal çatışmaların belirli bir dünya görüşüne bağlanarak çözümlenebileceği gerçeğinin dışında kalmış bir yazar. Bu nedenle de, Sait Faik, kimi yazarlarca bireyci, kimi yazarlarca da toplumcu sayılabiliyor.

Sait Faik'in ideolojik konumu, burjuva düşüncesiyle ne tam anlamıyla karşıtlaşan, ne de tam anlamıyla burjuva düşüncesiyle uyu-

şan bu 'sorunsal'lığa dayanır. Aslında, bu belki de, genel anlamda hümanizma düşüncesinin ideolojik konumudur. Batıda, burjuvazinin devrimci niteliğini yitirmeye başladığı, ama bütünüyle reaksiyoner niteliğini ortaya koymadığı belirli bir tarihsel ara-dönemde, burjuva düşüncesine bu tür bir 'sorunsal'lıkla yaklaşan yazarlar görüyoruz. Yâni, bu yazarların 'sorunsal'lıkları, doğrudan doğruya, burjuvazinin 'sorunsal' bir nitelik taşıdığı o tarihsel. *ara-dönemden* geliyor. Bunun tipik örneğini, yazarın yaşama verdiği anlam ya da anlamsızlıkta görmek mümkün. Sait Faik'te yaşamın anlamlı olduğu kadar, anlamsız olduğu doğrultusunda alınmış tavırlar bulunur. Sait Faik'te tavır alma var, temellendirme yok. Şöyle: burjuva ideolojisini bütünüyle benimseyip kuramlaştırabilseydi, yaşamın saçmalığı ve anlamsızlığını temellendirebilecek (örneğin, Albert Camus gibi) burjuva ideolojisini aşıp, dünyayı bilimsel maddeci dünya görüşü çerçevesi içinde algılayabilseydi, yaşamı *'yeniden üreterek'* anlamlandıracak ve bu doğrultuda temellendirebilecekti. Dediğim gibi, Sait Faik'te bir doğrultuda temellendirme yok, ama her iki doğrultuda tavır alışlar var sadece. Bir kez daha belirteyim: Sait Faik ne bütünüyle burjuva ideolojisini aşmış, ne de bütünüyle burjuva ideolojisiyle uyuşmuş bir yazar. Bazen bireyci, bazen de toplumcu *«gibi»* görünmesinin nedeni de bu.

Mahmut Alptekin'in kitabında[1] yer alan

[1] *Sait Faik Abasıyanık;* Mahmut Alptekin; Dilek Yayınevi; İstanbul 1976.

Sait Faik'le ilgili soruşturma yanıtları bu açıdan okunursa, bu konuda birbirine karşıtmış gibi görünen düşüncelerin tümüne birden hak vermemek elde değil. Sait Faik için «toplum katlarının ne kadar altlarından olursa olsun yiyici, sömürücü olmayan hiç bir insanı küçümsememiş, tam tersine onları kaleminin bütün gücüyle övmüş, yüceltebildiği kadar yüceltmiştir (...) O, hep anlatmak için çırpındığı yoksul balıkçılardan, balıkçıların insan olanlarından, boyacılardan, kötü fabrika koşulları içindeki işçilerden, gazete dağıtıcılarından, yoksul emekçilerden yana olmuştur» diyen Fakir Baykurt, onun, burjuva düşüncesini bütünüyle benimsemediğini vurgularken ne kadar haklıysa, «Sait Faik burjuva kökeni bir yazardır. Sınıfından gerçek anlamda kopmamıştır. Yaygın bir kanıyı düzeltmeliyiz burada. Küçük insanı konu etmekle sınıfım yadsıdığı sanılmaktadır. Oysa, Sait Faik'in küçük insanlara duyduğu sevginin niteliği, onun yoksul halkla gerçekten kendini özdeş saymasını önleyen başlıca etmendir» diyerek, onun, burjuva düşüncesini bütünüyle reddetmediğini vurgulayan Bekir Yıldız da o ölçüde haklıdır. Bu iki görüşün doğruluğu, Sait Faik düşüncesinin, 'sorunsal' oluşu yüzünden hikâyecimizin her iki doğrultuda da tavır alışından ileri geliyor. Bu tavır alışlarına bakarak Sait Faik'i bireyci ya da toplumcu «*gibi*» görmek mümkün. Çünkü her iki doğrultuda da eksik, ve sadece tavır alma düzeyinde kaldığı için, zorunlu olarak ahlâkçı girişimlerin izlerini bulmak sözkonusudur Sait Faik'te. Oysa günümüz Türk yazarı, belirli bir felsefe düşüncesine, bir

dünya görüşüne dayandırılmayan bir insan ve doğa sevgisinin bir anlamı olmayacağını bilmek tedir. Sait Faik bu dönüşümü yapamadığı, bireysel düzeyde, ya da toplumsal düzeyde (ama mutlaka ikisinden birini seçerek), düşüncesine felsefi bir boyut kazandıramadığı, ikisi ortasında tavır almalarla yetindiği için, bazen toplumcu, bazen de bireyci 'gibi' görünebiliyor. Sait Faik düşüncesinin 'sorunsal'lığı da, bu tavır almalarda tipik somutluk kazamyor.

Doğrusu, Mahmut Alptekin'in kitabının önemi, onun incelemesinden değil de, Sait Faik düşüncesinin nasıl yorumlanabildiği konusunda, yukarıda belirttiğim değişik görüşleri vurgulayan soruşturma yanıtlarından ileri geliyor. Alptekin'in Sait Faik'le ilgili incelemesi, hikâyecimizin ideolojik konumunu belirleyen bu 'sorunsal'lığı ortaya koyamadığı için, eksik kalıyor. Tematik bir yaklaşım Alptekin'in incelemesi. Kitabın 'önsöz'ünde de belirtildiği gibi, yorumlar, daha çok, 'bir yaklaşım' niteliğinde. Ama gene de, Sait Faik hikâyesinin, edebiyat tartışmalarıyla yeniden güncellik kazandığı bugünlerde, hikâyecimiz üzerine yapılan soruşturmaların toplu bir biçimde el altında bulundurulmasını sağlaması yönünden yararlı bir kitap.

ROMAN VE EMPERYALİZM

Batı Avrupa romanında burjuvazinin egemen bir sınıf olarak yükselişi ve yayılışını vurgulayanlar arasında biri, özellikle roman ve emperyalizm ilişkileri açısından tipik bir örnek niteliği taşıyor: Polonya asıllı romancı Joseph Conrad'ın, «*Karanlığın Yüreği*» adlı romanı. «*Karanlığın Yüreği*», kapitalizmin son ve en yüksek aşaması olan tekelci kapitalizme geçiş sırasında, Belçika'nın Kongo'yu sömürgeleştirmesi olgusunu konu alan bir roman. Başka bir deyişle, tarihsel olarak belirli ve somut bir sömürgeleştirme örneğinden yola çıkıyor Conrad.

Bildiğimiz gibi, emperyalizmin sömürgeci sisteminin kuruluşu ve yaygınlık kazanmasının tarihi, çok eski bir geçmişe dayanmaz. Sömürgeleştirme, özellikle 19. yüzyılın son çeyreğinden sonra gerçek tarihsel konumuyla ortaya çıkmıştır. Önce İngiltere'nin, sonra da öteki kapitalist ülkelerin, Asya, Afrika ve Lâtin Amerika halklarını acımasız bir kıyıcılıkla sömürmeye başladıkları bir tarihsel dönem bu. Sömürgeci kapitalist ülkeler arasında Belçika'nın da bulunduğunu anımsamak, Conrad'ın roma-

nının içeriğini kavrayabilmek için gerekli. Lev Leontiev'in «*Marksist Ekonomi Politiğin İlkeleri*» adlı incelemesinde belirttiğine göre, Belçika, 19. yüzyılın son çeyreğinde ortaya çıkan önemli sömürgeci ülkelerden biridir: 1890'larda Belçika'nın nüfusu 8 milyonken, Belçika sömürgelerinde yaşayan insanların sayısı 14 milyonu buluyor.

Conrad'ın emperyalist sömürü olgusunu temellendirdiği bu romanın 1899 yılında yazıldığı dikkate alınırsa, Batı Avrupa'nın toplumsal tarihinde emperyalizmin nesnel olarak ortaya çıkışıyla roman arasındaki ilinti daha sağlıklı bir biçimde algılanabilir. Ama öncelikle vurgulanması gereken, emperyalizm olgusunun, romanın içeriğini en üst (soyut ve kuramsal) düzeyde nasıl belirlediği ve bu belirlemenin en alt düzeydeki küçük, somut ve tikel olaylar ve durumlara kadar, organik bir bütünsellik içinde nasıl yansıdığı. Conrad, bunu büyük bir ustalıkla gerçekleştiriyor. Bu bakımdan Conrad'ın romanında emperyalizm tikel ve tümel bütün konumlarıyla «yaşanan» bir olgudur. «*Karanlığın Yüreği*»ndeki bütün tikel durumlarda emperyalizmin genel karakteristiklerinin doğrulandığı görülüyor. Böylece roman, emperyalizmin kuramsal gerçekliğini, «yaşanan» ve somut bir roman gerçekliğine dönüştürüyor.

«Karanlığın Yüreği»nin, emperyalizm olgusunu siyasal bağlamı içinde de ele alan bir roman olduğuna da değinmek gerek. Başka bir deyişle bu roman, emperyalizm ideolojisini, tarihsel ve toplumsal bağlamı içinde olduğu ka-

dar, siyasal bağlamı içinde de irdeliyor. Roman, bu farklı bağlamlardan oluşan ideolojik bir tabakalaşmayı içerdiği için emperyalizmin temellendirilmesi açısından tipik bir yapıya sahip. Romanın siyasal bağlamı, Belçikalı sömürücülerin Kongo'ya gidişlerini ideolojik düzlemde doğrulamaya yönelik bir tavrın vurgulanması ve bu tavrın eleştirisiyle belirleniyor. Şöyle de diyebiliriz: emperyalizmin, sömürülen ülkelere sözde 'uygarlık' götürmek, onları içinde yaşamakta oldukları «vahşi» ve «ilkel» durumdan kurtarmak gibi sözde liberal ve insancıl bir ideolojik maske takarak gittiği, bilinen bir tarihsel gerçeklik. Lev Leontiev, yukarıda adını andığımız incelemesinde bu durumu şöyle saptıyor: «Sömürgelerin fethi için kapitalist ülkeler tarafından kullanılan yöntem, bir burjuva siyaset adamı tarafından özlü bir biçimde şöyle betimlenmiştir: önce misyoner, sonra tecimen, en sonra da topçeker... Ve, gerçekten, kapitalist «uygarlık»ın ilk görevlisi, genellikle misyonerdi. O, yerli halkın, sözde «ruhlarını kurtarmak» için geliyordu. Az sonra, aç gözlü tecimenler, üç beş kuruşluk incik boncuk karşılığı ülke değerlerini (değerli madenler, fildişi, kürk, pamuk, kahve) ellerine geçiriyorlardı. Bir süre sonra, sıra askerlere geliyordu. Askerler, demir ve ateş aracıyla, ülkeyi yeni hükümdarlarına; yabancı sermayeye boyun eğdiriyorlardı» (Lev Leontiev; *Marksist Ekonomi Politiğin İlkeleri,* Kenan Somer çevirisi, Sol Yayınları).

Conrad'ın «*Karanlığın Yüreği*»nde de Kurtz, Kongo'ya sözde liberal ve insancıl amaçlarla gitmiş Belçikalı bir fildişi tüccarıdır. Baş-

ka bir deyişle Leontiev'in sıralamasındaki 'tecimen'i simgelemektedir Kurtz. Roman boyunca emperyalizmin bu sözde liberal ve insancıl duygularda beliren siyasal doğrulama gerekçelerinin sahteliğini vurgulayan Conrad, bu siyasal yutturmacanın, bireysel ve duygusal düzlemde değil, ama nesnel tarihsel düzlemde eleştirisini yapar; bu sözde liberal ve «uygarlıkçı» tavrın, nesnel tarihsel koşullar gereği, «demir ve ateş aracıyla» acımasız bir kıyıcılığa dönüşerek ülkeyi yabancı sermayeye boyun eğdirişini gösterir. Nitekim, Kongo'ya bu tür liberal ve insancıl duygularla geldiğini sanan Kurtz, romanın sonlarına doğru Kongo'lu yerli halkı kastederek şunları söyleyecektir: «Bu vahşileri yok etmeli!.»

Kurtz'un bu sözleri, emperyalizmin liberal maskesini yüzünden atması, Kongo fethini doğrulamak için kullandığı sahte insancıl gerekçelerin bir tarafa bırakılması anlamına gelir. Kongo sömürgeleştirilmiştir; emperyalizmin niçin Kongo'da bulunduğunu doğrulamaya gereksinmesi kalmamıştır artık.

Raymond Wiliams, Conrad üzerine yazdığı bir incelemede, Kurtz'un içinde bulunduğu durumu bir «karşıtlık» olarak niteliyor. Williams'a göre bu yapısal bir ironi değil, yaşanan ve tarihsel bir çatışma: bir yanda sömürge halklarına «uygarlık» götürme ülküsü, öte yanda da acımasız ve çılgınca bir kıyım... Williams, bu karşıtlığı, emperyalizmin liberal görünümlü doğrulama rasyoneli ile nesnel koşulların yarattığı somut tarihsel durum arasında bir karşıtlık olarak görüyor. Oysa Kurtz'un, Kongo'

ya giderken, oraya gerçekten liberal ve insanca ülküler uğruna gittiğine inanıyor olması, o kadar önemli değil. Çünkü bu, temelde, liberal doğrulamanın sahteliğini ortadan kaldırmaz. Bana kalırsa Conrad, Kurtz'un durumunu bir «karşıtlık» olarak ortaya koymuyor. Kurtz'un sadece belirli bir tarihsel anda yaşadığı bu çatışmanın, nesnel tarihsel zaman uzanımı içinde yapay bir karşıtlık olduğunu; giderek, bunun bir karşıtlık bile olmadığını vurguluyor Conrad. Kurtz'a söylettiği «bu vahşileri yok etmeli!.» sözleri, onun, emperyalizmin siyasal bağlamından doğan bu sorunu, zaten, nesnel tarihsel zaman uzanımı içinde aştığını gösteriyor. Aslında aşılan, emperyalizmin sömürgelerdeki «açgözlü tecimenler» dönemi. Kurtz'un sözleri, Leontiev'in sıralamasında ondan sonraki aşamayı vurguluyor.

ROMANDA NESNEL TARİHSEL ZAMAN

Romanda 'zaman' sorununun kuramsal olarak nasıl ortaya konabileceğini irdelemek gerekiyor. Romanda nesnel tarihsel zamanın kuramsal çerçevesi, burjuva gerçekçi (eleştirel gerçekçi) ya da sosyalist gerçekçi roman yaklaşımlarında birbirinden radikal olarak farklı. Burjuva gerçekçi romancı, *'geçmiş zaman/şimdiki zaman'* sorununu, geçmişin bugünden daha *'iyi'*, ya da bugünün geçmişten daha *'kötü'* olduğu gibi, bir ahlâk sorunu olarak ele alır. Zamanı, ahlâksal kategoriler içinde temellendirmek, burjuva gerçekçi romancıların ideolojik tavırlarının bir gereği. Balzac gibi, Thomas Mann gibi, eleştirel gerçekçiliğin büyük romancıları, nesnel tarihsel zamanı, romanlarına, ahlâk kategorileri içinde algılayarak aktarmışlardır. Türk romanındaysa bu tavrın tipik örneği Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Tanpınar'a göre geçmiş zaman/şimdiki zaman, 'iyi'lik, ya da 'kötü'lük gibi ahlâk kategorilerine göre algılandıkları ölçüde gerçeklik taşırlar.

Burjuva gerçekçi romancıların, romanda zaman sorununa bundan farklı bir tavırla yak-

laşmaları, dediğim gibi, zaten söz konusu değil. Ama sosyalist gerçekçi romancılarda bunun böyle olmaması gerek. Sosyalist gerçekçi bir romancı için, «geçmiş zaman/şimdiki zaman» sorunu, geçmişin bugünden daha mı iyi, yoksa bugünün geçmişten daha mı kötü olduğu doğrultusunda bir ahlâk sorununa indirgenemez. Sosyalist gerçekçi romancı, «geçmiş zaman/şimdiki zaman» sorununu, tarihli toplumların üretim tarzları açısından geçirdikleri dönüşümlerin bağlamı içinde irdelemek; 'zaman' sorunu karşısındaki tavrını, dünya görüşünün kuramsal çerçevesine ilişkin bilimsel kategoriler içinde belirlemek durumunda.

Ama burada, doğallıkla, ortaya şu soru çıkıyor: sosyalist gerçekçi romancı, 'zaman' sorununu, tarihli toplumların tarihsel dönüşümleri içinde temellendirerek de, ahlâkçı bir tavrı benimseyebilir. Marx'çı tarihsel dönüşüm sistematiği, bize, tarihli toplumların değişik üretim tarzlarından geçtiklerini gösteriyor. Bunlar da ilkel komünal topluluk, Asya Üretim Tarzı, Antik köleci toplum, Feodalite, Kapitalizm ve Sosyalizmdir. Marx'çı tarih bilimi, bu sistematik içinde kapitalist üretim tarzının, feodal üretim tarzına göre, diyakronik olarak, daha üst aşamadaki bir toplumun üretim tarzı olduğunu vurgular. Durum böyleyken, 'zaman' sorununu, üretim tarzları kategorisi içinde nesnel tarihsel zaman olarak ele alan bir sosyalist gerçekçi romancı, feodalizmin kapitalizmden daha *'iyi'*, ya da daha *'kötü'* olduğu doğrultusunda bir tavır alabilir mi, ya da almalı mı? Soru bu.

Bu soruya şöyle bir yanıt verilebilir: Ma-

demki feodalizme göre kapitalist üretim tarzı, Marx'çı tarih sistematiğinde daha üst bir aşamayı belirliyor, o halde feodalizmle kapitalizmi romanına 'geçmiş zaman/şimdiki zaman' olarak seçen bir sosyalist gerçekçi romancı, feodalizme göre kapitalizmi 'iyi', kapitalizme göre de feodalizmi 'kötü' bulduğu sürece bir sakınca yoktur. Ama, örneğin bunun tersini yaparsa, yani feodalizme göre kapitalizmi 'kötü' kapitalizme göre de feodalizmi 'iyi' bulursa, o zaman bu romancı sosyalist gerçekçi bir romancı olmaktan çıkar. Soruyu böyle yanıtlamak, Marx çı tarih anlayışını, çok dar, sığ ve mekanist bir 'bayağı sosyoloji' açısından görmek demektir. Bu neden böyledir, bir örnekle açıklamaya çalışalım.

Okuyanlarınız bilirler: Yaşar Kemal'in *'Yusufcuk Yusuf'* adlı romanı, Çukurova'da feodal üretim tarzının, yerini yavaş yavaş, kapitalist üretim tarzına bırakmakta olduğu tarihsel süreci, roman zamanı olarak seçer. Bu romanda 'geçmiş zaman', feodal üretim tarzının egemen olduğu tarihsel süreçtir. Başka bir deyişle Yaşar Kemal, *'Yusufcuk Yusuf'*ta, 'zaman' sorunu, son çözümlemede, ahlâksal bir çerçeve içinde değil, maddeci tarih biliminin kuramsal bağlamını belirleyen üretim tarzları çerçevesi içinde ele alır. Ama *'Yusufcuk Yusuf'*ta insanıyla, doğasıyla ve toplumsal ilişkileriyle bu 'geçmiş zaman'ın (yani, feodal üretim tarzının egemen olduğu dönemin), tarımda kapitalistleşmeyle belirlenen 'şimdiki zaman'a göre, daha «iyi» olduğu görünümünü verecek bir tavır almıştır. Feodal düzeni tipleştiren Derviş Bey,

kapitalist düzeni tipleştiren Mahir Beyden daha onurlu, daha dürüst, daha yiğit, daha sağlam karakterli vb., bir kişidir. Çukurova'da doğası ve insanıyle her şeye, 'maddî servet' açısından bakan Mahir Bey ise ikiyüzlü, yüreksiz, sahtekâr, onursuz ve zayıf karakterli bir kişi olarak verilir bize. Bu perspektiften bakılınca Yaşar Kemal'e göre feodal üretim tarzının egemen olduğu 'geçmiş zaman'ın, kapitalist üretim tarzının egemen olmaya başladığı 'şimdiki zaman' dan, daha *'insanî'* olma anlamında, çok daha 'iyi' olduğu, ya da böyle anlatıldığı görülür.

Bu durumda Yaşar Kemal'in, *'Yusufcuk Yusuf'*ta, nesnel tarihsel zamanı, ahlâk kategorileri (feodalite: *iyi;* kapitalizm: *kötü)* içinde algılayarak bir tür tarihsel idealizm içine düşmüş olduğu söylenebilir mi? *Yusufcuk Yusuf'*ta, 'zaman' sorunu marxçı tarih tipolojisindeki yapısal ilişkileri içinde (feodalite: geçmiş zaman; kapitalizm: şimdiki zaman) ele alınmış olmasına karşın, geçmişin bugünden daha 'iyi' olduğu tavrıyla karşımıza çıkarak, feodal düzen kapitalist düzenden daha 'iyi' dir demeye getirmiyor mu? Kanımca, hayır. Aslında bu, ilk bakışta doğru görünen bir soru. Burada, üzerinde önemle durularak vurgulanması gereken şu oluyor: sosyalist gerçekçi romancının tavrı, marx'çı tarih bilimi açısından kapitalizmin, belirli tarihsel koşullarda aşılıncaya kadar, feodaliteden daha 'devrimci' aşama olduğunu belirtmektir. Sosyalist gerçekçi romanın *'geçmiş zaman/şimdiki zaman'* sorunu karşısındaki tavrını nesnel olarak belirleyen ölçüt budur. Sosyalist gerçekçi romancı, son çözümlemede,

bu tavrı vurguluyorsa, 'geçmiş zaman' şimdiki zaman' sorununu, tarihsel açıdan doğru olarak koymuş demektir. Feodal düzende insan, doğa ve toplum ilişkilerinin kapitalist toplumdakine göre daha 'insanî', dolayısıyle de daha 'iyi' sayılabileceğinin vurgulanması ise, romancının 'zaman' sorununa, ahlâksal kategoriler açısından yaklaştığı anlamına gelmez. Nitekim Marx, '*1844 Elyazmaları*'nda, feodal senyörle, toprağında çalışanlar arasında, doğrudan siyasal bir ilişki olduğunu, bu ilişkinin daha 'içten', dolayısıyle de daha 'insanî' olduğuna işaret eder. Marx, ayrıca şöyle der: «*Toprak sahibiyle toprak arasında, toprağın sadece maddî servet sayılmasının ötesinde, daha yakın bir ilişki olduğu görünümü vardır*». Demek ki, feodal toplum da doğa, insan ve toplum ilişkilerinin, kapitalist topluma göre, daha 'insanî' bir görünüm taşıdığı, Marx tarafından da belirtilen bir gerçeklik. Burada, Marx'ın kullandığı 'görünüm' sözcüğü çok önemli. Çünkü Marx'ın sözünü ettiği 'insanî' görünümün arkasında, '*sömürü*' gerçekliği yatıyor. Demek ki, romanın bütünselliğini oluşturan devrimci tavır, (yâni, bir yandan kapitalizmin, onu da aşacak bir tarihsel dönüşümle, '*gerici*' bir nitelik kazanıncaya kadar, insanlık tarihinde '*devrimci*' bir aşama olduğu; öte yandan da feodal toplumda, ilişkilerin 'insanî' görünümleri arkasında sömürü gerçekliğinin yattığı) vurgulandığı sürece, Marx'ın işaret ettiği bu 'insanî' görünümü, romanda bir tür ideolojik katman olarak kullanmak, romanı sosyalist gerçekçi bir roman olmaktan çıkarmaz. '*Yusufcuk Yusuf*', işte böyle bir roman.

Yaşar Kemal'in *'Yusufçuk Yusuf'*u, bu bakımdan çok sağlam kurulmuş bir ideolojik yapıya sahip. Oysa, örneğin. 'Yusufcuk Yusuf'ta ele alınan tarihsel, nesnel zaman kesitini, tıpkı Yaşar Kemal gibi *'geçmiş zaman/şimdiki zaman'* olarak, roman zamanına dönüştüren William Faulkner'in 'Absalom, Absalom' adlı romanı için, yukarıda söylediklerimiz geçerli değil. Michel Zeraffa'nın *'Roman et Société,* başlığını taşıyan incelemesinde belirttiği gibi, «*Absalom, Absalom,* geçmiş düzene özlemi, modern toplumа duyulan nefreti dile getiren» bir roman. Faulkner, bu romanında, Amerika Birleşik Devletleri'nin güneyinde tarımsal kapitalistleşme öncesi düzenin soylu yüceliğini anlatırken, 'geçmiş zaman'ı, tarih biliminin kuramsal çerçevesi içinde, nesnel tarihsel bir zaman olarak değil, öznel bir zaman olarak ahlâksal kategoriler içinde temellendirir. Bu yüzden de, Faulkner'in, tarımda kapitalistleşme karşısındaki tavrı, bütünüyle kötümser ve gericidir. Oysa Yaşar Kemal, Çukurova'da düzen değişikliğini anlatırken, 'o *iyi atların, o iyi insanları'* alıp gittiklerini; ama ne kadar soylu ve 'insanî' de olsa bu gidişin kaçınılmaz olduğunu, romanın sonundaki «çürümüş, yıllanmış, kokmuş ağır suyun, yeni açılmış toprağı doldurarak akması» simgesiyle ve önemle vurgular. Aynı tarihsel zaman karşısında Faulkner ne kadar kötümser ve ahlâksalsa, Yaşar Kemal o kadar iyimser ve tarihseldir. Bu bakımdan 'Yusufcuk Yusuf'ta feodal ilişkilerin *'insanî'* görünümünün kullanılması, Yaşar Kemal'in 'geçmiş zaman' sorununa salt ahlâksal kategoriler açısından baktığı an-

lamına gelmez; tam tersine, bu 'insanî' görünümün anlatımlaştırılması, Yusufcuk Yusuf'a ideolojik bir *sahihlik* (authenticité) katar.

Yaşar Kemal 'Yusufcuk Yusuf'la, Çukurova'nın toplumsal tarihini, tarımda kapitalistleşmeye kadar getirir ve orada bırakır. Orhan Kemal'in *'Bereketli Topraklar Üzerinde'*si ise, Çukurova'nın nesnel tarihsel diyakronisini, Yaşar Kemal'in 'Yusufcuk Yusuf'unun bıraktığı zamandan başlatır. Bu iki roman, Çukurova'nın toplumsal tarihinin *'geçmiş zaman/şimdiki zaman/gelecek zaman'* uzanımını, maddeci tarih tipolojisinin kuramsal bağlamı içinde bütünler gibidir.

ROMANDA KOMPOZİSYON

Romanın yapısma ilişkin teknik kurgu öğelerinden biri de, kompozisyon. Kompozisyon, romanda geliştirilen durum ve eylemlerin düzenlenmesi anlamına geliyor. Bu düzenlemenin dayandığı ilke de, denge ilkesi. Şöyle de diyebiliriz: romanda kompozisyon, belirli bir denge ya da dengesizlik durumundan, buna benzer bir duruma geçiş demek. Bu tanım Tzvetan Todorov'un. Todorov, Boccacio'nun öykülerini kompozisyon açısından incelerken (bk. *Grammaire du Décaméron,* Mouton Yayınları, La Hey, 1969) bu öykülerin bir «denge» durumunun vurgulanmasıyla başladığını, bunu bir dengesizlik durumunun izlediğini, sonunda da öykünün yeni bir denge durumunu vurgulayarak bittiğini belirtir. Todorov, bu denge ve dengesizlik durumlarını, öykü kişileri arasındaki yapısal ilişkilere dayandırıyor. Örneğin, Todorov'a göre, Dekameron'da ilk «denge» durumunu, genel olarak iki öykü kahramanı (genellikle, karı-koca) arasındaki evlilik ilişkisi belirler. Todorov bu dengenin kadının kocasına ihanet etmesiyle bir «dengesizlik» durumuna dönüştü-

günü gösterdikten sonra, bu dengesizliğin iki âşığın, aldatılan kocanın öcünden kurtulmak için kaçmalarıyle devam ettiğini ortaya koyar. Bunu, Todorov'un deyimiyle, zinanın bir «*norm statü*» kazanmasıyle belirlenen yeni bir denge durumu izler. Todorov, kompozisyonla ilgili bu yapısal çözümlemesini, Henry James'in romanlarına ve öykülerine de uygulamış, başlangıçtaki «denge» durumunun, sonra ortaya çıkan ikinci denge durumuyle özdeş olmadığını da göstermeye çalışmıştır.

Tzvetan Todorov'un bu çözümlemesine bakarak, burjuva romanında kompozisyonun, genel olarak, bu tür bir denge-dengesizlik-denge süreçleşmesi (kontinuum'u) ile belirlendiğini söylemek olanaklıdır. Ama burada, önemle üzerinde durulması gereken bir nokta var: bu denge ve dengesizlik durumlarının, roman ya da öykü kişileri arasındaki özel ve tikel ilişkiler üzerine kurulmuş olması. (Örneğin, *Dekameron*'da, evlilik ilişkisi, zina ilişkisi) Todorov'un haklı olarak belirttiği gibi, bu özel ve tikel evlilik ilişkisi, son «denge» durumunda, aile kurumunun değil, ama belirli bir aile tipinin genel anlamda br eleştirisiyle sonuçlanır. Örneğin paranın, mutluluk getirmeyeceği gibi. Ama kuşkusuz, bu genelleme, ideolojiktir. Başka bir deyişle, kompozisyonun altında belirli bir ahlâk ilkesini varsaymaya dayanır. Todorov'un '*norm statüsü*' dediği de bu: özel ve tikel bir ilişkinin, sonunda ahlâksal bir norm'la vurgulanması.

Oysa, Sosyalist roman açısından kompozisyon, dışsal olarak, bir «*denge-dengesizlik-denge*» süreçleşmesi biçiminde konsa bile, bu, ideolo-

jik bir içeriğin dışlaştırılması değildir. Kompozisyon evreleri, bilimsel dünya görüşünü dışlaştırır sosyalist romanda: denge ya da dengesizlik durumunu belirleyen, özel ve tikel ilişkiler değil; nesnel, genel ve tarihsel ilişkilerdir. Başka bir deyişle sosyalist romanda kompozisyonun denge-dengesizlik-denge süreçlerinin her evresi, tez antitez-sentez süreçleriyle karşılıklı bağımlılık içinde olmak durumundadır. Bu da, kompozisyon süreçlerinin diyalektik süreçlerle bütünleşmesiyle, yani kompozisyon süreçlerinden herbirinin diyalektik süreçlere «tekabül etmesiyle» gerçekleşiyor. Özetle, sosyalist romanda kompozisyon, bilimsel dünya görüşünü dışlaştıran diyalektik bir yapı kazanıyor.

Todorov'un yapısal çözümlemesi, kompozisyonu ve dolayısıyle kompozisyonu oluşturan denge ve dengesizlik durumlarını, ahlâksal (ideolojik) bağlamında gösteriyor, ama bunun, salt burjuva romanlarına özgü olduğunu belirtmiyor. Todorov'da kompozisyonun bir tür *zamandışı* (atemporel) bir şemaya indirgenmesi bundan dolayı. Dolayısıyle, burjuva romanında son denge durumunun ilk denge durumundan farklı oluşu, yani, son denge durumunun bir tür *'norm statüsü'* kazanması, bütünüyle rastlantısaldır. Oysa sosyalist romanda birinci evredeki denge durumunun *('tez')*, son evredeki denge durumuyle *('sentez')* özdeş olmaması, diyalektiğin yasaları gereğince «*zorunlu*» oluyor.

BİR ROMAN KURAMCISI OLARAK KEMAL TAHİR (I)

Kemal Tahir'in roman kuramına ilişkin düşüncelerini anlatmak istiyorum. Ama, roman kuramcısı olarak Kemal Tahir'den söz edebilmek gerekiyor. Çünkü, roman konusundaki kuramsal görüşleriyle Kemal Tahir'in dünya görüşü bir bütünlük gösterir. Kemal Tahir'in romancılığı, onun dünyayı algılayış tarzından soyutlanarak düşünülemez.

Kemal Tahir, «*Devlet Ana*» romanı ile Türk toplumunun tarihselliği üzerine giriştiği açıklamalarla bu dünya görüşünü temellendirir. Dikkat edilirse Kemal Tahir'in bu dünya görüşünü temellendirme girişiminde çıkış noktası, Türk toplumunun ve insanının somut gerçeklikleridir. Kemal Tahir, bu gerçeklikleri gözlemlemiş, sonra da bu gerçekliklerin belirli yapısal karakteristikler gösterip göstermediklerini araştırma gereğini duymuştur. Gözlem öznesi olan somut gerçekliklerin tarihselliğini saptama, Kemal Tahir'in düşünce sistematiğinin ikinci aşamasıdır. Önce, tikel ve somut gerçekliklerin, bugünün zaman ve mekân kategorileri için-

de eşzamanlılığı (senkronisi) algılanmakta; sonra da bu gerçekliklerin tarihsel gerçeklik karakteri taşıyıp taşımadıkları, yani ikizamanlılıkları (diyakronisi) irdelenmektedir. Kemal Tahir'in düşünce sistematiğinde tikel somuttan yapısal (ya da tarihsel) somuta geçiş, senkroni'den diyakroni'ye geçiştir.

Somut gerçekliğin tarihselliğinin saptanması Kemal Tahir'de bilim düşüncesini ön plana çıkarır. Somut gerçekliğin tarihselliği, Kemal Tahir'e göre, ancak çok yönlü bir bilimsel okumayla gerçekleştirilebilir. Türk toplumu ve insanının somut gerçekliğinin tarihsel bütünlüğü içinde kavranabilmesi, ancak bilimsel yöntemle sağlanabilir. Kemal Tahir «böyle tarihin belli bir döneminden hareket ederek, o dönemdeki köklerden bugünün insanım belirlemeye çalışan ve gelecekteki insanın nasıl davranabilir olduğunu arştırmaya çalışan bir yazar için bu doğrultuda bir bilimsel temellendirmenin kaçınılmaz olduğunu belirtir. Demek ki, bugün gözlemlediğimiz tikel ve somut gerçekliklerden hangilerinin bizim toplumumuza özgü yapısal ve tarihsel bir karakteristik taşıdığını ortaya koyabilmek için, başta ekonomi olmak üzere tarih, sosyoloji, antropoloji, psikoloji gibi, genel anlamda insanbilimlerin verilerinden yararlanmamız bir önkoşul olarak karşımıza çıkıyor.

Görüldüğü gibi Kemal Tahir'in düşünce sistematiği, bütünüyle bilimseldir. Yani, somut gerçekliğin tarihselliğini saptamada uyguladığı yöntem, bilimsel yöntemdir. Kemal Tahir bu doğrultudaki irdelemelerinde bundan sonra şu noktaya varır: bilimsel temellendirmeler, Türk

toplumuna ve insanına ilişkin somut gerçeklikle-rin Batıdakinden çok daha farklı koşullarda tarihsellik kazandığını göstermiştir. Yani, Batı toplumu ve insanında «tarihsel» olanla, Türk toplumunda ve insanında «tarihsel» olan, birbirinden çok farklıdır. Kemal Tahir, bu düşüncesini somut dinsel olguyu örnek vererek şöyle özetler: «Din anlayışı ki batıda insanı yapan, ferdi yapan, ferdi büyük problemlere düşüren meseledir, bizde tamamen ayrı yasalara dayanır, aramızda büyük ayrılıklar vardır. Ayrıca onların fert ve toplum anlayışıyla bizimki, tarihsel gelenek bakımından, toplumla kişi ilintisi bakımından ayrı kanunlar gösteriyor.» Buraya kadar bir özetleme yaparsak, Kemal Tahir şunu demektedir: 1) Somut ve tikel gerçeklikler gözlemlenmeli; 2) Bu somut ve tikel gerçekliklerin bugünü değil, ama dünü ve geleceği içeren yapısal ve tarihsel karakteristikler taşıyıp taşımadıkları bilimsel verilerle irdelenmeli; 3) Batı toplumlarındaki somut ve tarihsel gerçekliklerle karşılaştırılmalıdır; ki bunun sonucunda da, bizim tarihselliğimizin Batı'dakinden farklı olduğu görülecektir.

Kemal Tahir bundan sonra, tarihsel ve yapısal karakteristikler gösteren somut gerçekliklerimizin nasıl temellendirileceği üzerinde düşünmeye başlar. Bilim düşüncesi bize somutun, kuram yoluyle yeniden üretilerek temellendirileceğini gösteriyor. Doğayı ve tarihi, bütünsel olarak yeniden üretecek bilimsel kuram ise, Marksizmdir. Tarih, sosyoloji, antropoloji bize Batı toplumlarının somut gerçekliklerinin Türk toplumdakinden farklı gelişmeleri belirlediği-

ni ortaya koyuyor. O halde, yapılması gereken şudur: *Somutu kuram yoluyla yeniden üretmekle yetinmeyerek, kuramı somut yoluyla yeniden üretmek.* Marksçı düşüncede Asya Üretim Tarzının önemli ve kuramsal anlamda ayrıcalıklı yeri buradadır.

Marx, batılı somut gerçeklikleri kuram yoluyla yeniden üretip temellendirmiş, ama doğu toplumlarının somut tarihsel gerçekliklerinin, kuramın temel kategorileri içinde zihinsel olarak yeniden üretilmelerinin mümkün olmadığını görmüştür. Asya Üretim Tarzı kategorisi, bu yüzden, kuramın somut yoluyla yeniden üretilmesinin marksçı düşünceye getirdiği önemli bir katkıdır. Kemal Tahir'in marksçı düşüncenin bu yanı üzerinde durması, onun marksçı problematiği herkesten daha iyi kavradığını gösteriyor. Nitekim marksçı düşüncede kuramla somut arasındaki ilişkinin, kuramın somutu belirlemesi doğrultusunda tek yönlü olmadığını, bu ilişkinin 'karşılıklı bir belirleme' ilişkisi olduğunu Türkiye'de ilk vurgulayanlardan biri Kemal Tahir olmuştur. Kemal Tahir düşüncesinin bir 'sapma' olduğunu öne süren, dolayısıyle de, kuramla somut arasındaki ilişkiyi tek yönlü bir ilişki olarak alanlar, marksçı düşüncede kuramın da somut yoluyla yeniden üretildiğini görmezlikten gelerek, sistemin batılı varyantını Türk gerçekliğine uygulamakta direnenler olmuştur. Kemal Tahir, marksçı düşüncede kuramla somut arasındaki ilişkinin bir *'karşılıklı belirleme'* ilişkisi olduğu konusundaki problematiği derinden kavramış bir düşünürdür. Bu problematik de bize, somutun ku-

ram yoluyla yeniden üretilmesi kadar, kuramın da somut yoluyla yeniden üretilebildiğini gösteren bir problematiktir. Dolayısıyle, Kemal Tahir, Türk toplumuna ve insanına özgü somut tarihsel gerçekliğin, ancak bu gerçekliği bütünsel olarak kapsayan Asya Üretim Tarzı kategorisine göre yeniden üretilmesi gerektiğini savunurken, hem kurama, hem de somuta bilimsel bir nesnellik içinde bakmış olmaktadır.

BİR ROMAN KURAMCISI OLARAK KEMAL TAHİR (II)

Bir önceki yazımızda Kemal Tahir'in romana ilişkin kuramsal düşüncelerinin, onun dünyagörüşünden soyutlanarak belirlenemeyeceğini söylemiştim. Gerçekten de Kemal Tahir'e göre roman sorunu, onun deyimi ile «çok derinlere giden, bilim, felsefe ve tekniğe dayalı; dünyadaki bütün meseleleri içine alabilen ve kullanabilen geniş bir edebiyat türüdür.» Kemal Tahir, gerçekçi romanı böyle tanımlar. Gerçekçi roman, ona göre, «kendi yasaları içinde, salt tarihte, sosyolojide, felsefede, ruhbilimde değil, fizik, kimya gibi deneye dayanan bilimlerde bile bilimin vardığı son çizgileri, gene bu bilimlerin gelişme kanunlarının imkânlarıyla aşmaya çalışmak zorundadır. Yoksa, Zola'nın natüralizmi gibi bilimin arda sıra sürünür, onun bulup ispatladıklarını, yeniden aynı sınırlar içinde ispatlamak zorunda kalır.» Demek ki Kemal Tahir, insana ve topluma ilişkin somut ve özgül gerçekliklerin tarihsel ve yapısal karakteristiklerini ortaya koymakta bilimin verilerinden yararlanılması gerektiğini belirtirken,

düşünce sistematiğinin dışına çıkmıyor. Ama romancı olarak, Türk romancısı olarak, bu yararlanma işinde önemli bir güçlük vardır: Bir kere Türk toplumunun tarihi, ekonomik ve toplumsal koşulları derinlemesine ve genişlemesine incelenmemiştir. Oysa Batı toplumlarında romancının işi kolaydır, çünkü bu alanlarda temelli ve geniş kapsamlı araştırmaları romancı, kolayca bulabilir. Buna karşılık, «bizim gibi tarihine, ekonomisindeki özel koşullarına ve sosyal hayatına pek az eğilinmiş, hatta tersine gerçekleri altüst edilmiş, gözden saklanmak istenmiş toplumlarda ise» bu iş romancıya düşmektedir. Görüldüğü gibi Kemal Tahir, Türk gerçekçi romancısına ikili işlev yüklemektedir: Toplumumuza ve insanımıza ilişkin somut ve tarihsel gerçekliği bilimsel olarak temellendirme zorunluluğu ve bu gerçekliği roman malzemesi olarak, bilgi olarak kullanabilme zorunluluğu...

Kemal Tahir'in somut tarihsel gerçekliği nasıl temellendirdiğini gördük. Şimdi de somut ve tarihsel gerçekliği, roman malzemesi olarak nasıl kullandığına, kullanmak istediğine bakalım.

Mehmet Seyda, Kemal Tahir'in «*Devlet Ana*»sı dolayısıyle düzenlenen açık oturum tutanaklarını yayımlarken yazdığı önsözde, çok dikkate değer bir konuşmayı aktarıyor: Seyda diyor ki, «Bu açık oturumu düzenlemeden önce Kemal Tahir'le görüşüyorduk. Dedi ki: «Roman sanatı eski olan Fransa'da bugün toplumsal sorunları işlemiş bir yığın roman daha önce yazılmış olduğundan bunun Fransız edebi-

yatında geniş bir birikimi olduğu için, roman başka alanlara dökülebilir. *Roman Pur* yazılabilir. Biz yazamayız. Daha o birikim yok bizde, o aşamaya gelmedik.»

Sordum, diyor Mehmet Seyda: 'Yani hâlâ bir çeşit Ahmet Mithat Efendi mi olmak gerekiyor?' Seyda'nın bu sorusu üzerine Kemal Tahir şu yanıtı vermiştir: «E ne yapalım, biraz öyle.»

Bu konuşmada Kemal Tahir, bir roman kuramcısı olarak önemli bir noktaya getiriyor sözü. Türk gerçekçi romancılığı açısından, ne Türk toplumuna ve insanına ilişkin somut tarihsel gerçeklikleri işlemiş bir *roman geleneğimiz;* ne de, tarihimize, ekonomimizdeki özel koşullara eğilmiş, toplumsal hayatımızı derinlemesine ve genişlemesine incelemiş bir *bilim geleneğimiz* vardır. Türk gerçekçi romancısı bu iki işi birden üstlenmek durumunda kalınca, ortaya nasıl bir roman çıkacaktır? Seyda'nın dediği gibi, bir tür Ahmet Mithat Efendi romanı mı?

Kemal Tahir'in bu soruya olumlu karşılık vermesi, çok düşündürücüdür. Ahmet Mithat Efendi romanı ama, nasıl bir Ahmet Mithat Efendi romanı? Kemal Tahir, bu soruya ne yazık ki bir açıklık getirmiyor. Onun yerine biz, onun düşüncelerine bağlı kalarak, bu romanın niteliklerini saptamaya çalışalım.

Ahmet Mithat Efendi romanında bilgi'nin, bilimsel bilginin kullanılışı, bilindiği gibi, rastlantısal ve ilinekseldir (arızî); belirli bir sistematikten, romanın organik yapısına bağımlı olmaktan yoksundur. Sözgelimi roman kahrama-

nı eğer gemiye bindiyse, Ahmet Mithat Efendi, geminin buhar kazanının nasıl çalıştığını anlatır. Bu bilgi aktarımının rastlantısal oluşu, ilineksel oluşu, roman kahramanı'nın gemiye binmesinden ileri gelir. Yani kahraman gemiye binmese, bu doğrultuda bir bilgi de aktarılmayacaktı anlamınadır rastlantısallık. Şöyle de diyebiliriz: Ahmet Mithat Efendi, romanı, bir tür *«hikâyeleştirilmiş bir ansiklopedi»* olarak algılar.

Kemal Tahir'de ise, romanla bilimsel bilgi arasındaki ilişki, basit ve dolaysız bir bilgi aktarımı doğrultusunda değildir. Topluma ve insana ilişkin somut tarihsel gerçekliğin roman malzemesine dönüştürülmesi doğrultusundadır, bu aktarım. Yani, somut gerçekliğin *bize özgü*'lüğünü, dolayısıyle, tarihselliğini belirleyen bilimsel verilerin, romanda ortaya konan insan tiplerinde ve yaratılan durum ve eylemlerde özümsenmesidir. Kemal Tahir'de bilgi aktarılmaz; bilgi, tiplerde ve durumlarda özümsenir. Tip ve karakterlerde, durum ve eylemlerde bilgi, Kemal Tahir romanında bir tür, deyim yerindeyse *«gizlenmiş betimleme (tasvir)»* niteliği taşır. Tolstoy ya da Balzac romanında, eşya ve doğal çevre betimlemeleri, romanın insansal ve toplumsal bağlamıyla organik bir bütünlük gösteriyor, bu tiplerin insansal konumlarının daha iyi algılanmasına dinamik bir katkıda bulunuyorsa, Kemal Tahir romanında da bilgi, böylesine bir işleve sahiptir. Yani bilimsel bilgi, romanın insansal ve toplumsal bağlamının daha iyi algılanmasında dinamik bir özellik taşır.

Kemal Tahir bilgiyi bir tür «*gizlenmiş betimleme*» olarak kullanırken, tiplerin ve durumların tarihsel ve insansal konumunu daha iyi belirlemeyi amaçlar, dedik. Bu insansal ve tarihsel konum, somut gerçekliğin tarihselliğidir. Dolayısıyle Kemal Tahir, *roman gerçekliği ile tarih ve toplum gerçekliğini,* bu yoldan bütünler. Tarih ve toplum gerçekliğinin tiplerden, durum ve eylemlerden, *kendiliğinden* ortaya çıkmasını, Kemal Tahir bu tür bir bilgi özümsemesiyle gerçekleştirir. Kemal Tahir'in bilgiyi, bir tür «gizlenmiş (ya da, özümsenmiş) betimleme» olarak kullanma gereğini duyması onun Türk romanında henüz '*roman pur*' birikimine ulaşılamadığını düşünmesindendir. Batılı roman yazarı için, roman tiplerinin ve durumlarının insansal ve toplumsal bağlamını, bilimsel bilgiyle belirlemek zorunluluğu yoktur. Çünkü, bu bilimsel bilgi, deyim yerindeyse, *romanın prehistoryası* («tarih öncesi») olarak vardır. Batı'da bilimsel bilgi, romandan önce geldiğinden; romancı, batılı romancı, romanın insansal ve toplumsal bağlamını belirleyebilmek için bilimselbilgiyi, bir roman malzemesi olarak kullanma gereksinmesiyle karşı karşıya değildir. Bu yüzden de batıda, bilimsel bilgiyi roman dışında tutarak salt *edebî metin* özelliği gösteren, roman pure yazılabilir. Kemal Tahir'in «*bizde biraz da Ahmet Mithat Efendi olmak gerekir*» sözünün eğer yanılmıyorsam, anlamı budur.

TÜRK ROMANINDA BÜROKRASİ İLE HESAPLAŞMA

Cumhuriyet tarihimizin büyük siyasal dönüşümlerini konu alan romanların, bu dönüşümleri temellendirirken ortaya koydukları tiplerden bazıları, özellikle önem taşımaktadır. Bunlar, büyük siyasal dönüşümlerin temelindeki gerçekliği, somut bir *bütün* olarak kavrayamayan, ya da kavramamakta direnen *'bürokrat'* tiplerdir. Yaşanan somut bütünün yorumlanmasını, bu bütünün ancak bir bölümünü algılayarak eksik tek yanlı ve çarpık bir biçimde yapan 'bürokrat' tiplerin belirgin nitelikleri, üstyapıda görülen ideolojik dönüşümler karşısındaki trajik durumlarıdır. Bu trajik durum, Lucien Goldmann'ın deyimi ile «bir yandan yaşanan gerçeği, bir yandan da bu gerçeği tarihsel olarak değiştirmeyi reddetmekten»[1] doğmaktadır. Başka bir deyişle, bürokrat tiplerin yansıttıkları trajik görünüm, siyasal dönüşümlerin kesinlikle karşısında olmakla birlikte, bu dönüşümlerin bilimsel olarak temellendirilme-

[1] Lucien Goldmann: *The Hidden God;* Routledge. Kegan and Paul; Londra, 1965; s. 142-150.

sine de kesinlikle karşı koymalarından ileri gelmektedir.

Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde gözlemlenen yapısal değişikliklerin temelindeki gerçekliği bir *bütün* olarak algılayamadıkları için, bu tür bir trajik durumu yaşayan bürokrat tiplerin iki somut örneğini, Kemal Tahir'in «*Yol Ayrımı*»ndaki Ramiz Hoca'da ve Samim Kocagöz'ün «*İzmirin İçinde*»sindeki emekli albay Nafiz Tınaztepe'de görüyoruz. «*Yol Ayrımı*»nda Rasim Hoca, Ulusal Kurtuluş Savaşı'na katılmış, bu savaşta yedeksubay olarak çarpışmış, cumhuriyetin kurulmasından sonra da yaşamını lise öğretmeni olarak sürdürmüş bir Kuva-yı Millîyecidir. «*Yol Ayrımı*»nda Kemal Tahir 1930'larda, Serbest Fırka'nın kuruluşuna ilişkin siyasal dönüşümü temellendirir. Ramiz Hoca «bütün eski Kuva-yı Millîyeciler gibi» Serbest Fırka'nın kuruluşuna «önceleri hiç önem vermemiş»tir; «Fethi Bey de yabancı değil»dir; «büyüklerimiz bizden iyisini bilmez mi? Bir gereği olmasa elbet kurulmaz Serbest Parti... Demek vardır yararı!» diye düşünmektedir (sayfa 145): «Fakat günler, haftalar geçip İzmir'deki kanlı olaylarla işin danışıklı döğüşe sığmayacağı anlaşılınca, Ramiz Efendi de öteki Kuva-yı Millîyeciler gibi kendisini toparlamak için «'noluyoruz' diye davranmaya» çabalar: «Orta halli esnafların, fukara takımının Halk Partisi'ne bu kadar düşman olmaları, Ramiz efendi için akıl alır bir şey değildi. Bütün gerçek Kuva-yı Millîyeciler gibi, bir tek soruya sarılmıştı Ramiz efendi de sımsıkı... «Millet» ne istiyordu kurtarıcılarından, hem de kurta-

rılan gâvur İzmirliler neyi alıp veremiyordu? Anadolu'da particilik yüzünden yaralananlar, hattâ ölenler vardı. Millet ikiye bölünmüş, Cumhuriyetten sonra güçlükle kurulan devlet düzeni, iç güven, kısası, birlik, silinip süpürülmüştü (...) Delirmek işten değildi» (sayfa 145).

Ramiz Hoca'nın «*milletin ikiye bölünmüş*» olmasının altında yatan somut gerçekliği kavrayamamaktan ileri gelen bu ideolojik tavrı, gerçekte, Kemalist ideolojinin ulusun sınıf gerçekliklerine göre ayrışımını reddeden bölünmezliği ilkesine dayanır. Ramiz Hoca, bir yandan Serbest Fırka'nın getirdiği siyasal dönüşümü kesinlikle reddederken, bir yandan da umut bağladığı Halk Fırkası'ndan yavaş yavaş kopmaktadır. Ona göre, Halk Fırkası'nda da bir 'toparlanma' belirtisi yoktur; orada da sorumlular «yalan dolanla, palavrayla işleri idareye» çalışmakta, «gerçeği görmemek için âdeta gözlerini sımsıkı» yummaktadırlar. Kemalist ideolojinin siyasal örgütü olan Halk Fırkası'ndan da umudu kesmek üzere olan Ramiz Hoca, şaşkın ve küskündür. Eski bir Kuva-yı Millîyeci olarak, onun için, Halk Fırkası'ndan başka bir seçenek söz konusu değildir; ama bu yozlaşmış durumuyla Halk Fırkası da bir seçenek olmaktan çıkmıştır. Ramiz Hoca'nın yaşadığı trajik durumu, bu ikili ve çelişik ideolojik yönseme belirler. Serbest Fırka deneyinin getirdiği siyasal dönüşümü altyapı düzeyinde temellendiremediği için Ramiz Hoca bu trajik çelişkiden kurtulmasını sağlayacak, doğru bir siyasal pratikten yoksundur.

Serbest Fırka deneyi, gerçekte, egemen bürokrat çevrelere bağımlı olarak gelişen bir tür çarpık burjuvalaşmaya (ki Kemal Tahir, Falih Rıfkı Atay'ın *Çankaya*'sında kullandığı deyimle, bu eğilimi *'aferizm'* olarak nitelendirmektedir) karşı bir tepki özelliği taşır. Bu tepki, bürokrat çevrelere bağımlı olarak kendine bir yol açmaya çalışan burjuvaziyi, bürokrasiye bağımlı olmaktan çıkarmak; bürokrasiden tikel ve somut ilişkiler kurarak yararlanmak yerine, bunu, bürokrasiye bütünüyle el koyacak tümel ve soyut bir ilişkiye kaydırmak doğrultusundadır.[2] Kısaca söylemek gerekirse, Serbest Fırka deneyi, bürokrasiye bağımlı bir burjuvalaşmadan (*'aferizm'*den), liberal (*'laissez-faire'*ci) bir burjuvalaşmaya geçişin, siyasal düzeyde örgütlenmesi anlamını içerir. «*Yol Ayrımı*»nda bu altyapısal gerçekliği, somut olarak gören, gazeteci Murat olur. Ramiz Hoca'nın oğlu Kadir'

[2] Bu konuda bkz. Prof. Ş. Mardin: *Din ve İdeoloji;* S.B.F. Yayınları; Ankara, 1969. Prof. Mardin *'aferizm'*i, Osmanlı *'arpalık'* sisteminin bir *devamı* saymakta ve şöyle demektedir: «Bu devam dolayısıyledir ki, bazı yazarlar Türkiye Cumhuriyetinin iktisadi siyasetini yeni kurulan burjuva sınıfına yardım etmiş olarak değerlendirirler. Aslında bunu (...) üç ayrı süreçte toplamak mümkündür: 1)' Devlet katında olan kimseler, devletin iktisadiyata bankalar, demiryolları yoluyla girmiş olması dolayısıyle iş hayatına kolaylıkla atılabiliyorlar; 2) İş adamları, salt iş adamı olarak, devletten bir yardım görmeden, ona kapıları açtırmadan iş yapamıyorlardı. Bundan dolayı rüşvet imkânları açıktı; nihayet 3) devletin kendisini, hâkim noktalarını bir müddet sonra eline almaya başladı. İş hayatının şekillenişi çok garip bir şekilde Osmanlı İmparatorluğunda gördüğümüz davranışları hatırlatmaktadır» (s. 118).

le konuşurken şöyle diyecektir gazeteci Murat: «Bana lâzım olan hürriyet, Fethi beyin getireceği hürriyet değil. Bu hürriyet, *bırakınız yapsın, bırakınız geçsin* hürriyeti» (sayfa : 110). Murat konuyu biraz daha açacak ve Serbest Fırka deneyinde «aferistler takımı»nın rolünün büyük olduğuna değinerek «bence bu hürriyet, madrabazların devleti ele geçirmek atılımı hürriyetidir. Eşkıya hürriyeti...» diyecektir. Altyapısal gerçekliği somut olarak teşhis etmesine karşın, gazeteci Murat bunu salt ampirik bir gözlem olarak değerlendirdiği, bilimsel bir çözümlemeye gidemediği için, bir *bütün* olarak kavrayamamakta, Ramiz Hoca'nın yaşadığı trajik çelişkiyi o da yaşamaktadır.

«*Yol Ayrımı*»nda Ramiz Hoca'nın Serbest Fırka deneyi karşısında yaşadığı trajik çelişkiyi, Samim Kocagöz'ün *İzmirin İçinde*'sinde, ondan otuz yıl sonra, ama bu kez Demokrat Parti karşısında, emekli albay Nafiz Tınaztepe yaşayacaktır. Burada dikkate değer olan, her iki tip'in (Ramiz Hoca ile Nafiz Tınaztepe'nin) Ulusal Kurtuluş Savaşı'na katılmış dürüst ve erdemli eski subaylar olmalarıdır. Albay Nafiz Tınaztepe de altyapı değişikliklerinin Kemalist ideolojide yarattığı zorunlu dönüşümleri temellendirerek, gerçekliği somut bir bütün olarak algılamak, bunun bilimsel çözümünü yaparak doğru bir siyasal pratiğe ulaşmak yeteneğinden yoksundur. 1950'lerin emekli albay Nafiz Tınaztepe'si, tıpkı 1930'ların Kuva-yı Millîyecisi Ramiz Hoca gibi, üstyapıda görülen siyasal ayrışmanın niteliğini *eksik ve tek yanlı* olarak kavramakta ve çözümünü bürokratik ideoloji doğ-

rultusunda yapmaktadır. Ramiz Hoca'nın «milletin» Serbest Fırka ile Halkçılar arasında *«ikiye bölünmüşlüğünü»* kınaması gibi, albay Nafiz Tınaztepe de ulusun Demokratlarla Halkçılar arasında *«ikiye bölünmüşlüğünden»* yakınacaktır. Tınaztepe şöyle der: «Osmanlıdan beri bürokratlar, onların emrindeki küçük memurlar, halkı ezmiştir. Atatürk, elinden geldiğince halka yaklaştı, halka kendini sevdirdi. Onun ölümünden sonra Osmanlı yöneticiliği yeniden hortladı: Atatürk'ün, «İmtiyazsız, sınıfsız kaynaşmış bir kütleyiz!», «Sen, ben yokuz, biz varız!», «Köylü memleketin efendisidir» gibi sloganlarını alaya aldılar. Yüklendiler halkın üstüne. İsmet Paşa'nın günah hanesine bunu da yazacağız... E, ne oldu sonra? Menderes, kurnaz adam, halkın bu bürokratlara karşı ezilmişliğini istismar etti. Özgürlükle, saygısızlıkla çorba edip, halkı kışkırtan esnafın önüne koydu. Halkı oy için sömürmek, özgürlüğün adına saygısızlık demekle mümkün oldu. Oysa bizim halkımız birbirini sever, sayardı. Ne oldu sonunda, köylerde Demokratların kahvesi, Halkçıların kahvesi diye insanlarımızı ikiye böldü» (sayfa 223).

Samim Kocagöz'ün ustalıkla sergilediği emekli albay Tınaztepe tipi, yukarıda yaptığımız alıntıdan da anlaşılacağı gibi, tipik bir bürokrat ideolojisini yansıtmaktadır. Albay Tınaztepe Osmanlı bürokrasisini eleştirirken, bürokrasiye karşıymış gibi görünürken, gerçekte, siyasal ayrışmayı bile hoşgörüyle karşılamayan tipik, tek partici bürokrat ideolojisinden yanadır. Ama o, bunun bilincinde değildir. Tınaztepe,

Ramiz Hoca gibi, CHP'den umudu kesmiş gibidir; o da CHP'yi Kemalist ideolojinin siyasal örgütü olduğu için bir seçenek sayma, ama bu ideolojiden ödün verdiği için de seçenek saymama gibi trajik bir çelişkiyi sürdürür. Demokrat Parti'nin getirdiği siyasal dönüşümü altyapı düzeyinde temellendiremediği için, albay Tınaztepe de doğru bir siyasal pratikten yoksundur.

Oysa Demokrat Parti, 1930'larda Serbest Fırka'nın eksik bıraktığı altyapı dönüşümünü gerçekleştirmiş, DP iktidarı ile *aferizmden* liberal kapitalizme geçilmiştir. Prof. Şerif Mardin'in Cumhuriyet yöneticilerince *'sosyal bir tip'* olarak benimsenmediğini belirttiği[3] tüccar tipi, DP yönetiminde gelişip serpilme olanağını bulmuş; liberal burjuvazi, bu dönemin egemen güçleri arasında ağırlığını duyurur olmuştur. «*Yol Ayrımı*»nda Ramiz Hoca «*orta halli esnafın*» Halk Fırkası'na karşı Serbest Fırka'yı desteklemelerini; «*İzmirin İçinde*»de albay Tınaztepe «*esnafın*» halkı kışkırtmasını olumsuz birer gelişim olarak eleştirirlerken, tüccarı «sosyal bir tip» olarak benimsemeyen bürokrat ideolojiyi bir başka yönden somutlamış olurlar. Oysa Demokrat Parti ile birlikte egemen güçler arasına girmiş olan liberal burjuvazi de, 1960'lara doğru, büyük ve hızlı değişimler yaşamaktadır. Bu dönem, burjuvazinin tabakalaştığı ve tekelci sermayenin hızlı oluşumunun gerçekleştiği yıllardır. «*İzmirin İçinde*»de burjuvazi-

[3] Prof. Ş. Mardin: *a.g.e*, s. 116.

nin bu tabakalaşmasını, iki tüccar kardeş, Hidayet ve Hamdi Koryürek simgeler. Hamdi Koryürek'in şirketin iç, Hidayet Koryürek'in de şirketin dış işleriyle uğraştıklarının vurgulanması, bu açıdan önem kazanır. Hamdi Koryürek burjuvazinin «babadan dededen nasıl gördüyse» öyle ticaret yapan anadolu tüccarı kesimini, Hidayet Koryürek ise tekelci sermayeye dayalı kesimini tipleştirirler.

«*Yol Ayrımı*» ile «*İzmirin İçinde*», gerçekte, birbirini organik olarak bütünleyen iki roman gibi görünüyor. Bu iki roman Türkiye'de kapitalistleşmenin (aferizm'den sanayi burjuvazisine kadar) geçirdiği dinamik altyapı dönüşümlerini olduğu kadar, bu dönüşümler karşısında değişmeyen ve değişmemekte direnen bürokrat ideolojinin statikliğini temellendirmek açısından birbirlerini bütünlerler. Ama şunu da hemen belirtelim ki, Türk toplumunun 1930-1960 yılları arasındaki yapısal kesitini *statik ve dinamik* perspektiflerden irdelemiş olsalar bile, bu iki romanın, gene de, bütün ve eksiksiz bir Türkiye panoraması çizdikleri söylenemez. «*Yol Ayrımı*»nda olsun, «*İzmirin İçinde*»de olsun, kapitalist gelişmenin *dinamik*, bürokrat ideolojinin *statik* görünümleri arasındaki ikilik, roman tipleriyle kesin bir biçimde vurgulanmıştır; ama her iki roman da, toplum yapısının temel dinamiği olan emekçi sınıfın gelişimi konusunda bir tipleştirmeden yoksundurlar. Sevgi Soysal'ın *'Yenişehirde Bir Öğle Vakti'*, soruna bu perspektiften bir yaklaşım denemesi getiriyor sayılabilirse de, emekçi sınıfı, henüz,

tarihsel gelişiminin dinamiğini kavrayıp yansıtacak Türk romancısını beklemektedir.[4]

[4] Bütün alıntılar Kemal Tahir'in Sander Yayınevince basılan '*Yol Ayrımı*'ndan ve Samim Kocagözün Sinan Yayınlarında basılan '*İzmirin İçinde*'sinden alınmıştır (Altı çizgili olan bölümler benim vurguladıklarımdır. H.Y.).

BAŞARILI BİR BÜTÜNLEYİCİ YAKLAŞIM DENEMESİ: YENİŞEHİRDE BİR ÖĞLE VAKTİ

Sevgi Soysal, ilk romanı «*Yürümek*»te, aydın olmakla kadın ya da erkek olmak arasında bocalayan, bir ölçüde yolunu bulamamış, şaşkın ve tedirgin insanları anlatıyordu. «*Yürümek*»teki kişiler, cinsel problemlerini sürekli olarak entelektüel yaşamlarına yansıtan, belki de ilk cinsel deneylerinin «*travma*»sından kurtulamamış olmanın sıkıntılarına, soyut ve zihinsel çözüm yolları arayan insanlardı. Başka bir deyişle, cinsel ve entelektüel özgürlük çatışmalarıyle sınırlı ahlakî (ideolojik) bir varoluş alanında görülen bu tipler, nevrotik bir dengesizliği, kesin ve değişmez bir insanlık durumu olarak görmekteydiler.

«*Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*»nde bu insanların yerini, insan problemlerine soyut ve zihinsel olmanın ötesinde, daha somut ve köklü çözüm yolları arayan tip'ler alıyor. Romanın, gerçek ağırlığını yüklenmiş olan üç kişi (Ali, Doğan ve Olcay) bu tiplerin belirgin örnekleridir. Soysal'ın iki romanındaki tipler arasında

bir yaklaşım kurulmak istenirse, «*Yürümek*»in kapanık ve kuruntulu insanlarının «*Yenişehirde Bir Öğle Vakti*»ndeki tiplerde bir bilinç değişimine uğramadan önceki durumlarını yansıttıkları bile söylenebilir.

«*Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*», ilk bakışta, bir roman bütünlüğünden yoksunmuş gibi görünebilir. Nitekim roman birbirleriyle görünüş te ilgili olmayan karakterlerin çevresinde oluşan kısa epizodlarla kurulmuştur: Öğretmen Hatice hanım, tezgâhtar Ahmet, mirasyedi Necip bey, banka memuresi Mehtap, kundura boyacısı Necmi, mobilyacı Güngör vb., gibi. Ama roman geliştikçe, bu karakterler, romanın ağırlığını taşıyan tiplerin (Ali, Doğan ve Olcay) yaşadıkları toplumsal, ideolojik ve tarihsel kesiti, bütünselliği içinde kavramamıza katkıda bulunurlar; böylelikle «*Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*», karakter betimlemelerine dayanan kısa epizodlardan, tiplerin temellendirilmesine dayanan uzun bir novella'ya doğru gelişir.

Romanda karakterlerle tipler arasındaki dünyagörüşü aykırılığı, büyük bir ustalıkla sergilenmiştir. Karakterler, 'yaşanan somut bütünün yorumlanmasını, bu bütünün ancak bir bölümünü algılayarak eksik, tek yanlı ve çarpık bir biçimde yaparlarken, tipler bu bütünü gerçekliği ve sahihliği içinde ele alırlar. Gerçekte, «*Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*»ne, dinamik bir yapı kazandıran da, onun bu aykırılığı belirterek aydınlığa çıkaracak biçimde kurulmuş olmasıdır. Bununla birlikte Ali, Doğan ve Olcay üçlüsü, belirli bir dünya görüşünde birleşme anlamında, romanın kolektif kahramanları sa-

yılsalar bile, Soysal bu tiplerin sınıfsal kökenlerini ölçü alarak, Ali'yi Doğan'la Olcay'dan ayrı tutmaktadır. Aslında Ali tipinin, romanda aşırı ölçüde idealize edilmiş görünmesi de bu ayrımdan doğmaktadır. Sevgi Soysal, Ali'yi, Doğan'la Olcay'dan ayırmakla, bu üçlü tipler bütününün, Goldmann'ın deyimi ile bir «*problematik topluluk*»[1] olma değerini azaltmakta, bunun sonucunda da, belirli bir dünya görüşünün amaçları doğrultusunda birleşen bir grup yerine, tek başına bir kişinin (Ali'nin) yüceltilmesi eğilimine olanak hazırlamak olmaktadır. «*Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*» gibi son yılların gerçekten en iyi romanlarından birinin yazarının bu bizce önemli noktayı, dikkate alması gerekirdi sanıyoruz.

Kısaca özetlemek gerekirse «*Yenişehir'de Bir Öğle Vakti*», günümüz Türk romancılığına büyük bir bilinç perspektifi getirmiştir. Soysal'ın romanının önemini burada aramak gerekir.

1 «*Problematik topluluk*» konusunda, ayrıca «Köy Edebiyatının İşlevi» adlı yazımıza bakılabilir.

'ÜÇ İSTANBUL'U YENİDEN OKUMAK

Ölümünün 20. yılında[1] Mithat Cemal Kuntay'ın *'Üç İstanbul'*unu, yakın tarihimizin yeniden değerlendirilmesiyle edindiğimiz bilinç perspektiflerinden bir kez daha okuma gereği var. Tarihin bilimsel temellere dayandırılarak yeniden yazılması tarihi bir roman öznesi olarak ele alan yazarların yeniden okunmasını gerektirir. Böylece tarih bilimsel olarak yeniden yazıldıkça, bazı romanların yeniden okunması zorunluluğu kendiliğinden ortaya çıkar. Bu «yeniden okuma», tarihin, bilim-öncesi diyebileceğimiz ideolojik evresinde «*resmî*» edebiyat dışında tutulmuş romanların gerçek yerlerine oturtulmaları anlamına gelir. Bu yüzden bazı romanların edebiyat dışı nitelikleri, göreli ve geçicidir. Tarihin algılanma tarzı değiştikçe, edebiyatın da algılanması tarzı değişir. Bu anlamda tarih, edebiyatı belirleyici bir işleve sahiptir.

Mithat Cemal Kuntay'ın «*Üç İstanbul*'u, 1938 yılında yayımlanmıştır. Romanın yayımlan-

[1] Bu yazı 1976 yılında yazılmıştır.

dığı yıllarda yakın tarihimizin temelli sorunlarına yaklaşmada egemen olan ideolojik tavrın *'Üç İstanbul'*u ister istemez edebiyat dışına itmesi doğaldı. Ama bu anlamda edebiyat dışına itilmiş olmanın, romanın sosyolojik bir olgu olarak taşıdığı potansiyeli ortadan kaldırmadığını biliyoruz. Bilim-öncesi tarih anlayışının 'resmîleşmesi'yle birlikte bu tür romanlar, bir tür *'alt edebiyat'* ('sub literature') meydana getirirler. Nitekim 1938'den 1970'lere kadar *'Üç İstanbul'*, Tanpınar'ın bazı romanları (örneğin, *'Sahnenin Dışındakiler'*, *'Mâhur Beste'*) ve Nahit Sırrı Örik'in «*Sultan Hamid Düşerken*'i ile birlikte, bu 'alt edebiyat'ın önemli yapıtlarından biri olarak kalmıştır.

Mithat Cemal Kuntay'ın edebiyatçılığı da bu resmî tarih görüşü bağlamında değişik bir görünüm kazanır. Mithat Cemal'in 'Vatan Hisleri' gibi romantik kahramanlık şiirlerini içeren, ama *'Üç İstanbul'*u gibi çok önemli bir romanını dışarda bırakan bir görünümdür bu. Çok dikkate değer olan durum, Mithat Cemal'in hem resmî tarih anlayışı dediğimiz doğrultuda, hem de bu tarih anlayışıyle çelişir doğrultuda yapıtlar ortaya koyan bir edebiyatçı olmasıdır. Cumhuriyetin ilk yirmi yılında yapıtlar vermiş edebiyatçılarımızın, çoğunda görülmeyen bir ikili tavır, Mithat Cemal'in tipik özelliğidir. Mithat Cemal, bir yandan 'Vatan Hisleri' gibi epik manzumeler yazarak ideolojik tarih görüşünün duygusal ve idealist yorumlarını getirirken, öte yandan tarihin, bilimsel değil ama, tanıklığa dayanan ampirik ve gerçekçi bir irdelemesine girişir. Mithat Cemal,

*'Üç İstanbul'*da, yakın tarihimizi bir tür kısaltılmış kronik biçimde romanlaştırmış olsa bile, bu durum, romanın tanıklık ettiği gerçeklerin tarihselliğini zedelemez.

Mithat Cemal Kuntay'ın *'Üç İstanbul'*unun yazıldığı dönemde gereken değerlendirmelerle karşılanmamış olmasında nasıl şaşılacak bir yan yoksa, bu alanda ilk önemli değerlendirmenin, ancak 1970 yılında Fethi Naci tarafından yapılmış olmasında da şaşılacak bir yan yoktur. (bkz. Fethi Naci, *On Türk Romanı;* sayfa: 16-27; Ok Yayınları; İstanbul 1971) Yukarda da belirttiğimiz gibi tarihin algılanma tarzı değiştikçe, edebiyatın da algılanma tarzı değişmektedir. Nitekim *'Üç İstanbul'*da Osmanlı İmparatorluğunun birbirini izleyen üç döneminin (İstibdat, Meşrutiyet ve Mütareke dönemlerinin) birey ve toplum kesitlerinde ortaya çıkardığı çöküşün niteliğini, ancak romanı, tarih bilincimizdeki dönüşümün gerektirdiği bu «*yeniden okuma*»yla kavrayabiliriz.

*'Üç İstanbul'*u bu doğrultuda yeniden okuma, Osmanlı İmparatorluğunun çöküşünü hazırlayan olguları, dağınık işlenmemiş ve organik bir biçimde bütünselleştirilmemiş birer **gözlem 'hammaddesi'** olarak algılama olanağını verecektir. Mithat Cemal'in deyişiyle, «Osmanlı İmparatorluğu denen bu uşak odası»nı yöneten şapkaların (reji yöneticisi Ramber'in, Duyûn-u Umumiyeci Berje'nin ve şimendiferci Hugnen'in), gerçekte, emperyalizmler arasındaki zıtlıkları simgelediği ve bu zıtlıkların da Osmanlı İmparatorluğunda niçin doğrudan bir emperyalist el koymayı engellediği ancak,

bu doğrultuda bir «*yeniden okuma*»yla kavranabilir. İmparatorluğun çöküşüyle insanda ve toplumda gözlemlenen çöküş arasındaki paralelliklerin, bütünsel bir yaklaşımla algılanabilmesi, 'Üç İstanbul'u yeni bir tarih kavrayışıyle okumayı gerektirir. Denebilir ki, '*Üç İstanbul*'da sergilenen insana ve topluma ilişkin bu gözlem yığışması, tarihin bilimsel algılanmasının getirdiği bir yeniden okuma'yla, (bu yeniden okuma, bir tür «*bricolage*» sayılabilir) bir olgular yığını olmaktan çıkarak, yapısal bir bütünlük kazanabilir.

TARİHSEL ROMAN VE NAHİD SIRRI ÖRİK (I)

George Lukacs, «*Tarihsel Roman*» adlı büyük yapıtında, Sir Walter Scott'la başlayan tarihsel roman geleneğini nitelerken, bu eski ve klasik tarihsel romanların, 'bugünün (şimdinin) somut tarih öncesini' gösterdikleri için, 'tarihsel' sayıldıklarını belirtiyor. Buna karşılık çağdaş bazı romancılara gelince, diyor Lukacs, «bunlar, bugünün somut tarih öncesini değil, bugünkü sorunların tarihsel yansımalarını yazıyorlar»; başka bir deyişle «bugün bizi uğraştıran problemlerin soyut tarih öncesini yazıyorlar».

Lukacs'ın bu sözleri, romanda ideolojik içeriğin hangi durumlarda tarihsellik kazanabileceğini göstermesi açısından önemli. Lukacs'ın geçmişteki ve bugünkü tarihsel roman arasındaki ayrımı ortaya koyan bu savı üzerinde, konuyu daha da açıklığa kavuşturmak açısından, önemle durulması gerekiyor. İlkin, '*bugünün somut tarih öncesi*' kavramından neyin anlaşılmak istendiğini belirtmek zorunlu. Bugünün somut tarih öncesi (prehistoryası), Lukacs'a

göre, insanın pratik ve günlük yaşam içindeki etkinliğinde belirir. Bugünün somut tarih öncesi, insanı bir «nesne» olarak değil, bir «özne» olarak, dahası, etkin bir özne olarak romana getirmek demektir. Lukacs, bu konuda, bir Alman romancısının Gustav Regler'in *'Tohum'* adlı romanını örnek gösteriyor. XVI. yüzyıl Alman köylü ayaklanmalarını işleyen bu romanda, ayaklanmanın önderlerinin köylülerle kurduğu ilişkileri çözümleyen Lukacs, şöyle diyor: «ayaklanmanın savunucuları ve önderleri olarak, roman kişilerinin köylülerle kurdukları ilişkilerde, ezilen köylülüğün acıları da ortaya konur. Ama bu acılar sürekli olarak devrimci propagandanın objeleri, ya da devrimci taktiklerin sorunları olarak gösterilir. Oysa propaganda ve taktikler, ezilen ve sömürülen köylülüğün yaşamından çıkmazlar.»

Görülüyor ki Lukacs, günlük pratik yaşam içinde devinen insanın yerine, bir idea'yı koyarak tarihsel romana başlamanın, bugün bizi uğraştıran sorunların soyut tarih öncesini verdiği kanısındadır. Buna karşılık, örneğin bir Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ının, gene. Lukacs'a göre, somut tarihten, ya da insanın somut tarih öncesinden çıkarak ortaya konulmuş bir «tarihselliği» vardır. Lukacs, bu tarihselliği, *Savaş ve Barış*'ın kişilerinin zihinsel ve pratik etkinliklerinde buluyor. Somut tarihsel bir olgunun (Fransız Ordularının Rusya'yı işgalinin), romandaki karakterlerde yarattığı durumlar birbirinden çok farklıdır: işgalin roman karakterlerinin yaşamında meydana getirdiği dönüşümler, onların duygu ve deneylerinde yaptıkları dönü-

şümlerle ifadelendirilmiştir. Örneğin, diyor Lukacs, Borodino Muharebesinden önce Bolkonski ile Bezukuv arasındaki konuşmada Bolkonski'nin kuramsal 'soyut düşünceleri bile, onun bireysel ve öznel duygularının genelleştirilmesini aşan bir gerçeklik taşımazlar.

Demek ki tarihsel romanda, bugün somut tarih öncesi, ancak, insanın somut ve pratik etkinliği bağlamında gerçeklik kazanıyor. Romanda, insan etkinliğinin yerine soyut kuramların konulması; bireysel etkinliğin yerini soyutlamaların alması, romanın gerçek tarihselliğini saptıran, bozan, değiştiren bir yaklaşım oluyor.

İşte bu bağlamda, örneğin, Nahid Sırrı Örik'in *'Sultan Hamid Düşerken'* adlı romanının, bugün somut tarih öncesini içermesi ölçüsünden gerçek bir tarihsel roman olduğunu söyleyebiliriz sanıyorum. *'Sultan Hamid Düşerken'*in tarihselliği, onun Osmanlı imparatorluğunun çöküşünü oluşturan politik ve toplumsal koşulları soyut ve kuramsal olarak temellendirmesinden ileri geliyor. Kuşkusuz, romanın, içinde geliştiği tarihsel bağlam budur. Ama Nahid Sırrı Örik, II. Meşrutiyetin ilânından Hareket Ordusu'nun İstanbul'a gelişine kadar uzanan tarihsel kesitteki toplumsal ve siyasal gelişmeleri, tıpkı Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ında yaptığı gibi, roman karakterlerinin bilincinde meydana getirdiği dönüşümlerin içine yerleştiriyor; bu dönüşümlerin bireyin duygu ve deneylerindeki biçimlenişini öne çıkarıyor. Mehmet Şahabettin Paşa'nın, bir İttihad ve Terakki hükümeti olasılığından duyduğu korku ve tedirginliğinin karşısına Paşa'nın, bu tehli-

ke savuşturulduktan sonraki iktidar tutkusunu koyarak, bu duygusal dönüşümü, ülkedeki nesnel politik ve tarihsel koşulların dönüşümünü temellendirmekte kullanıyor. Burada soyut bir çözümleme değil, somut bir temellendirme vardır. Nahid Sırrı, toplumsal ve politik dönüşümlerin çok hızlı ve dengesiz bir gelişme gösterdiği bu tarihsel dönemi, Mehmet Şahabettin Paşa, Nimet ve binbaşı Şefik bey'in birer tarihsel özne (sujet) olarak gösterdikleri somut etkinliklerde, onların duygu, davranış, düşünce ve edimlerinde ortaya koyuyor. Bu politik dönüşüm yoğunluğu içinde Mehmet Şahabettin Paşa'nın kızı Nimet'in bir «*roman karakteri*» olmaktan çıkıp bir «*roman tipi*»ne doğru geliştiğine de tanık oluyoruz. Bu, Nahit Sırrı Örik romanının gerçekten büyük, bir tarihsel roman olduğunun en belirgin özelliği. İki Meşrutiyet arasında doğmuş, somut insansal oluşumunu Abdülhamid'in mutlak egemenliği süresinde tamamlamış olan Nimet, politik olayları Abdülhamid yönetiminin getirdiği normlar çerçevesi içinde algılamaya alışmış olan Nimet, II. Meşrutiyet'le birlikte politik yaşamın içinde etkin bir rolü benimsemeye başlıyor. İki meşrutiyet arası politik yaşama, sadece babasının anlattıklarıyla pasif ve zayıf bir biçimde katılmıştır. Statik ve kuralları Abdülhamid'çe saptanmış bir politik ortamda, eski deyimle kuvve'den fiile çıkmamış, çıkmasına da olanak bulunmayan tutkuları, II. Meşrutiyetle birlikte Nimet'i, günden güne değişen kararsız ve dengesiz politik koşullarda, özellikle de Şefik beyle evlenmesinden sonra korkunç ve çılgınca bir

iktidar özlemine itecektir. Nahid Sırrı Örik, statik, kuralları belirlenmiş somut bir tarihsel dönemden, dinamik ve sürekli olarak değişen somut bir tarihsel döneme geçişi, Nimet'in (somut) bireysel tarihiyle temellendirir. İki meşrutiyet arası dönemde sıradan, âlelade ve herhangi bir paşa kızı olan Nimet, bu devingen somut tarih içinde, akılalmaz ölçüde tutkulu ve hırslı (kocasını Abdülhamid'ten sadrıazamlık istemeye sevkedecek kadar) bir Balzac ya da Dostoyevski tipine dönüşür.

Birkaç hafta öncesine kadar Rumeli'de bir binbaşı olan Şefik beyin, Abdülhamid'ten sadrıazamlık istemeye varan bu cüreti, tikel bir olgu değildir: Nahid Sırrı, binbaşı Şefik'in, gene birkaç hafta öncesine kadar hayal edilmesi bile olanaksız bu isteği gerçekleştirmeye kalkışmasıyla «*bugünün somut tarih öncesini*» verir. Bu bakımdan roman, ikinci Meşrutiyetin tarihsel çerçevesini aşarak bugüne kadar gelir, ve alegorik bir anlam esnekliği kazanır. Şefik bey tipi, örneğin, 1950 seçimleri ya da 27 Mayıs öncesindeki tarihsel çerçeve içinde de somut geçerlilik taşıyabilecek yapıdadır. «*Sultan Hamid Düşerken*», Lukacs'ın deyişiyle bugünün sorunlarını, «tarihi, dekoratif bir gereç diye kullanarak değil[1] bu sorunun somut tarih öncesini ortaya koyarak» temellendirir.

[1] Tarihin «*dekoratif*» biçimde kullanılmasının ortaya çıkardığı yanlışlıklar ve bağlam-dışı ideolojik saptırmalar konusunda somutlayıcı bir örnekleme için «*Gece Bekçisi Faşist Zebercet*» adlı yazımıza bakılabilir.

TARİHSEL ROMAN VE NAHİD SIRRI ÖRİK (II)

Nahid Sırrı Örik'in «*Sultan Hamid Düşerken*»ini çözümlerken, romanın somut bireysel tarihler üzerine kurulduğunu, belirli bir dönemde yaşanan nesnel ve toplumsal dönüşümlerin bu somut bireysel tarihler açısından ortaya konulduğunu belirtmiştik. Burada bir belirleme yapmamız gerekiyor: bu somut bireysel tarihler, romanın kapsadığı tarihsel dönem (II. meşrutiyetin ilânından Hareket Ordusu'nun İstanbul'a gelişi arasındaki dönem) içindeki dönüşümlerin ideolojik yapısını da ortaya koyuyor. Nahid Sırrı Örik, roman kişilerinin somut bireysel tarihleri ile toplumun soyut ve nesnel ideolojik yapısını birbiriyle bütünleştirerek dinamik bir düzenleme kuruyor. Somut bireysel tarihi oluşturan insansal ilişkilerin, bu soyut ideolojik yapılarla belirlendiğini gösteriyor. Böylece romanda, somut olanla soyut olan, dinamik bir bütünlük kazanıyor.

Bu yaklaşımın tipik örneğini romanın sonlarına doğru II. Abdülhamid'in, Şefik beye karşı takındığı tavırda görmek olanaklıdır. Karısı

Nimet'in ısrarı üzerine sadrıâzâmlık istemeye gelen Şefik beye karşı II. Abdülhamid, bunun, bir yandan İttihatçılar tarafından düzenlenmiş bir «danışıklı döğüş» olabileceğinden kuşkulanırken (çünkü Şefik bey, eski bir İttihadçıdır); öte yandan da, «bir türedinin tahakkümü altında saltanat sürme» anlamına geleceğini düşünecektir. Burada II. Abdülhamid, deyim yerindeyse, bir tür *'aristokratik onurluluk'* bağlamı içinde gösterilmektedir. Şefik bey gibi, «ne idüğü belirsiz» birinin «hakikaten samimi olup taht ve tacını muhafaza edeceğine katî bir emniyet duymuş olsaydı bile» II. Abdülhamid «karşısına çıkan bu son fırsatı yakalamak cesaretini» kendinde bulacak değildir; çünkü «bir türedinin (Şefik beyin) tahakkümü ve minnetleri altında saltanat sürmek çok acı, altmış altı senelik bir ömürden ve otuz üç senelik bir saltanattan sonra dayanılmayacak kadar acı bir şey» olacaktır.

Nahid Sırrı Örik, II. Abdülhamid'in yaptığı bir seçmeyi (Şefik beye sadrıâzâmlık vermeyi reddetmesini), aristokratik onurluluk bağlamı içinde gösterirken, bize sultanın ideolojik konumunu da vermektedir. Böylelikle somut bir tavırdan, soyut bir ideolojik yapı çıkarılmaktadır. Daha doğru bir deyişle, II. Abdülhamid'in ideolojik konumu, Şefik beyle yaptığı konuşmadan, kendiliğinden çıkmaktadır. Nahid Sırrı bu konuşmayı, sadece diyaloga indirgeyerek anlatmıyor. II. Abdülhamid'in sözleri, o sırada aklından geçen düşüncelerle paralel olarak verilirken, düşünceyle dilsel ifade arasındaki aykırılık da vurgulanmış oluyor. Bu da, II. Abdül-

hamid'in bireysel ve ruhsal oluşumunu belirlemeye büyük ölçüde katkıda bulunan bir anlatım özelliği yaratıyor. Şöyle de diyebiliriz: Nahid Sırrı, II. Abdülhamid'in, Şefik beyin sadrıâzâmlık isteği karşısında duyduğu, ama dilsel olarak dışlaştırmadığı ruhsal durumları (öfke, kuşku, acı), bir tür «betimleme» gibi kullanıyor. Bu durumların bir betimleme özelliği taşıması, onların dışlaştırılmamış olmalarıyla sağlanıyor. Bu da duygulara, âdeta bir nesne işlevi yüklüyor; duygular nesneleşerek, II. Abdülhamid'i, «*dışardan*» betimleyen bir özellik kazanıyor. Öfkenin değil, ama öfkenin sözle ya da edimle dışlaştırılmamış olmasının sağladığı bir anlatım biçimi bu.

II. Abdülhamid gibi, romandaki öteki tiplerin ideolojik konumları da, onların karşı karşıya bulundukları durum ve eylemlerden kendiliğinden çıkmaktadır. Mehmet Şahabettin Paşa, romanda, geleneksel osmanlı bürokrasisinin son dönemini tipleştirir. Bu dönemde «nâzırlar ve devlet kademelerindeki yüksek mevki sahipleri büyük şirketlerin Osmanlı İmparatorluğundaki şubelerinin idare meclislerine dahil olmadıkları zaman bile, bu şirketlerin simsarları durumundadır. Meselâ Harbiye Nâzırı M. Rıza Paşa servetini Krupp'la olan ilişkilerine borçludur; Hariciye nâzırı Noradungyan Efendi, Osmanlı Bankasına bağlı Genel Sigorta şirketinin idare meclisi başkanıdır. Padişahın şahsi kâtiplerinden Nuri bey tütün rejisinin idare meclisi üyesidir. Sadrâzâmlık mevkiini işgal etmiş bir Sait Paşa, Beyazıt-Şişli arasındaki tünel inşaatının imtiyazını bir Alman şirketine vermek için, De-

utsche Bank'tan 15 bin Osmanlı altını rüşvet istemektedir. Padişahın bütün yakınları ve Saraya girmiş kişiler de, aynı şekilde ülkede faaliyet gösteren yabancı sermayeli şirketlerde şu ya da bu ölçüde yüksek mevkiler işgal ederler. (Stefanos Yerasimos, *Az gelişmişlik Sürecinde Türkiye*; Cilt: 2, sayfa: 938). Binbaşı Şefik beyin ideolojik konumu, onun iradesiz ve oportünist kişiliğiyle vurgulanır. Bu, kaypak bir ideolojik konumdur. Öte yandan, Şefik beyin, Mehmet Şahabettin Paşa tarafından verilen mücevher işlemeli sigara tabakasını reddetmesi, daha sonra Nimet'le evlenerek daha büyük bir servete konma amacıyla açıklanmaktadır ki, Nahid Sırrı, bu sigara tabakasını, romanda bir simge olarak kullanır. Talât beyi yemeğe çağırdıkları gece, Şefik bey, bu tabakayı cebinden çıkararak karısına sigara tutacaktır. Sigara tabakası, burada, Şefik beyin, artık, yüksek Osmanlı bürokrasisi içinde yer aldığını simgelemektedir. Okur, bu sigara tabakasının Mehmet Şahabettin Paşa'ya, bir yabancı ülkeye sağlanan ayrıcalık üzerine verildiğini bilmektedir ve bununla eski İttihadçı Şefik beyin, Osmanlı bürokrasisinin ideolojisiyle bütünleştiği anlatılmak istenir. «*Sultan Hamid Düşerken*»in getirdiği tarihsellik, aslında, İttihad ve Terakki ile geleneksel Osmanlı bürokrasisi arasında temelli bir fark olmadığıdır. Bir incelemecinin belirttiği gibi, «İttihad ve Terakki Cemiyetiyle ordu, yavaş yavaş, ihtiyatla eski bürokrasinin yerini alacak ve emperyalizm karşısında selefiyle aynı bağımlılık durumuna düşecektir (Stefanos Yerasimos, *Azgelişmişlik Sürecinde*

Türkiye; Cilt: 2, sayfa: 1065). Şefik bey ve Mehmet Şahabettin Paşa, işte bu durumu nesnel düzeyde somutlayan birer bireysel tarih olarak temellendirilir.

Ama bu iki bireysel tarih arasında, öznel düzeyde önemli bir fark vardır: II. Abdülhamid'in onurluluğu, Şefik beyin onursuzluğu ile karşıtlaşır. Aslında «*Sultan Hamid Düşerken*» bu iki tipin, daha başından karşı karşıya getirilmesini kaçınılmaz kılan bir doğrultuda gelişir. Romanın sonunda bu iki tipin karşı karşıya gelmesi, roman kurgusunun en üst noktasını meydana getirir. Mehmet Şahabettin Paşa, Nimet ve öteki karakterler, bu iki karşıt tipin meydana getirdiği kutuplaşmanın arasında yerlerini alırlar. Mehmet Şahabettin Paşa, belirli ölçüde bir onurluluğu içinde taşısa da, Nahid Sırrı, onun yüksek bürokrat ideolojisi içindeki onurluluk gösterilerinin sahte ve iğreti olduğunu imâ eder; bu gösterişçi soyluluk maskesi arkasında, belirli bir tarihsel ve insansal yozlaşmanın yatmakta olduğunu da gösterir. Mehmet Şahabettin Paşa'nın köşkler, konaklar ve gözalıcı görkemlilikler içindeki soyluluğu, gerçek bir soyluluk, bir «ruh yüceliği» değildir: O, soyluluğun «*metalaştığı*», onurunsa bürokratik statüye bağlandığı belirli bir tarihsel dönemi, Osmanlı bürokrasisinin çöküş dönemini simgelemektedir. Bu açıdan da Mehmet Şahabettin Paşa özellikle birtakım yabancı şirketlere verilen ayrıcalıklar dolayısıyla sağlanan rüşvetle yükünü tutmuş bir Osmanlı paşasının ideolojik konumu içindedir.

KÖY EDEBİYATININ İŞLEVİ

Son aylarda yayımlanan iki hikâye kitabı, Talip Apaydın'ın *Öteki Yakadaki Cennet*'i ile Demirtaş Ceyhun'un *Çamasan*'ı, köy edebiyatının işlevi sorusunu suyun yüzüne çıkardı. Belirli bir toplum kesiminin sorunlarına yönelen roman ya da hikâyenin işlevi, elbette, bu toplum kesiminin yapısıyla, yapının geçirmekte olduğu dönüşümlerle sıkısıkıya ilgilidir. Bu yapı dönüşümleri kırsal toplulukların yaşamında derin ve sürekli etkiler yaratmış, insanla gerçek arasmdaki ilişkileri alttan alta, yavaş da olsa değiştirmeye başlamışsa, köy romanı ya da hikâyeciliğinin işlevi de bu değişiklikleri temellendirmeye yönelmek olmalıdır.

Köy edebiyatının işlevi sorununu somutlamak için, bu sorunu günümüz Türkiye'sindeki kırsal topluluklar bağlamı içindeki yerine oturtmak gerekir. Şöyle açıklayayım: Bugün yurdumuzda kırsal topluluklar, sürekli ve köklü bir yapısal dönüşümü, tarım kesiminden sanayi kesimine geçiş doğrultusunda görülen büyük bir dönüşümü yaşamaktadırlar. «Bir yandan tarım kesiminde kullanılan bir teknikler nedeniyle

kırsal nüfus topraktan itilmekte, öte yandan endüstrileşme ve hizmet kesimlerindeki gelişmeler nedeniyle köylü nüfus kentlere akmaktadır.»[1] Tarım kesiminde kapitalizm-öncesi üretim ilişkileri büyük ölçüde tasfiye edilmiş, ileri girdilerin kullanıldığı büyük tarım işletmeleri ortaya çıkmış, küçük üretici mülksüzleşip kente doğru göç etmeye koyulmuştur. Bu yapısal dönüşüm kırsal topluluklardaki insanları ne ölçüde etkilemekte, insanların gerçeklikle olan ilişkisini hangi doğrultuda değiştirmektedir? Bu yapısal dönüşümler, kapitalizm-öncesi üretim ilişkilerinin egemen kıldığı geleneksel değerler sistemini sarsmaya başlamış mıdır? Başka bir deyişle, geleneksel kır kültürü nasıl bir değişim içindedir? Köy sorunlarına eğilen bir yazar, sorunlara bu perspektiften bakmalı; kapitalizm-öncesi üretim ilişkilerinin oluşturduğu geleneksel değerlerle, yapısal dönüşümlerin getirdiği değerlerin çatışmasını yansıtmalı, tarihsel gelişmeye uygun bir tavır almalıdır.

Burada Fransız toplumbilimcisi Lucien Goldmann'ın söz konusu ettiği ikili bir ölçüyü uygulamakta yarar vardır. Goldmann, *'dünya görüşü'* ile *'ideoloji'* kavramları arasında bir ayırım yapıyor, ve gerçekliğin bir bütün olarak kavrandığı bilinç durumunu 'dünyagörüşü'; gerçekliği tek yanlı ve eksik kavrayarak çarpıtan bilinç durumunu ise 'ideoloji' olarak tanımlıyor. Bu ölçüyü Türkiye'deki kırsal toplulukla-

[1] Özlem Özgür: *100 Soruda Türkiye'de Kapitalizmin Gelişmesi;* Gerçek Yayınevi. s. 127.

rın kültür değişikliklerini saptamakta kullanırsak, yukarıda söylediklerimize bakarak şu sonuca varabiliriz: köy romancısı ya da hikâyecisi, köy gerçekliğine tek yanlılığı ve eksikliği yüzünden geçerliğini yitirmiş bir 'ideoloji' perspektifinden değil, köklü yapısal dönüşümlerin getirdiği bir 'dünyagörüşü' perspektifinden yaklaşmalıdır. Gerçekliği, bütün olarak yansıtmak, ancak 'dünyagörüşü' perspektifinden bakmakla mümkündür.

Köy hikâyecisi ya da romancısının karşı karşıya bulunduğu temel sorun budur. Köy sorunlarına eğilen bir yazar köy gerçekliğine bu açıdan bakacak, kırsal toplulukları ve onun insanını yapısal dönüşümlerin getirdiği 'dünyagörüşü' ölçüsünden değerlendirecektir.

Yazımın başında köy edebiyatı konusunda beni bunları düşünmeye götüren iki kitaptan söz etmiştim. Talip Apaydın'ın *'Öte Yakadaki Cennet'* adlı hikâye kitabında bu perspektif eksikliği açıkça göze çarpıyor. Apaydın, bu hikâyelerinde, kırsal toplulukların geçirmekte duğu yapısal dönüşümlerin kesinlikle farkında görünmüyor. Kırsal yaşama ilişkin *gözlemler* düzeyinde kalarak, bu gözlemleri yapısal dönüşümlerin getirdiği 'dünyagörüşü' içinde yerine oturtmadan küçük bir kopuk kesitler halinde sunan Apaydın, hâlâ, Prof. Tanpınar'ın deyişiyle, bir *'iddıasız gerçekçilik'* geleneğini sürdürmektedir. Bu perspektif eksikliği, giderek, Apaydın'ı bilmeden önemli yanlışlıklara götürmekte ve yer yer, yapısal dönüşümlerin gelişme doğrultusuna ters düşen 'ideolojik' bir tavır almaya bile sürüklemektedir. 'İddiasız' gerçekçi-

liğin, günümüzde derin sarsıntılar geçirmekte olan kırsal topluluklar açısından tutarsız bir yaklaşım olduğunu söylemek ise, sanırım, gereksizdir.

Apaydın'ın bu pasif gerçekçiliğine karşı, Demirtaş Ceyhun *'Çamasan'*da köy gerçekliğini yapısal dönüşümleri sürekli olarak gözönünde bulunduran bir yaklaşımla ele almaktadır. Lucien Goldmann, insanla gerçek arasındaki ilişkileri 'dünyagörüşü' açısından kavrayan topluluklara *'problematik'* toplulukları adını veriyordu. Demirtaş Ceyhun da, kırsal toplulukları, *«problematik birer topluluk'* olarak ele alıyor. Dikkate değer olan, Demirtaş Ceyhun'un, kırsal yaşamın insanlarının 'ideoloji'den 'dünyagörüşü'ne, başka bir deyişle geleneksel topluluktan 'problematik' topluluğa geçişlerini temellendirmekte uyguladığı anlatım özelliğidir. Ceyhun hikâyelerinde kırsal gerçekliğin, geçirilen yapısal dönüşümler sonunda kazandığı yeni perspektifleri 'tip'lerde yansıtmaktadır. Ceyhun'un 'Çamasan'daki hikâyelerinde değişik bir karakter sergilemesi yerine, sadece birer 'tip' vardır. Bu 'tip'ler, sürekli olarak ya kendi başlarına yüksek sesle, ya da bilinç akımına yaklaşan bir iç monologla (gene bir başlarına) konuşurlar. Kurgu, ister dış ister iç monolog biçiminde olsun, önemli olan içeriği doğru olarak yansıtan bir anlatım özelliği taşıması, örneğin Beckett'de görülen türden bir saçmalamaya hezeyana dönüşmemesidir. Monologlarda tipler, yer yer geri dönüşlerle geçmişi anımsamaya yönelerek, 'dünyagörüşü'nü somutlaştırıp dışlaştıran olayları ortaya koyarlar; böylelik-

le de yapısal dönüşümlerin birey bilincine yansıyan durumlarını ortaya koyan içerikle bütünleşirler. Kitabın en dikkate değer hikâyesi olan *'Çamur'*da Hanefi, kırsal yaşamdan kopup kente göçetmiş bir tiptir. Hanefi'nin yeni aldığı bir tekerlekli arabayla evine dönerken arabanın çamura saplanışı, bir türlü bu çamurdan kurtulamayışı sırasında bir başına yaptığı konuşma ('dış monolog'), kapitalizm-öncesi üretim ilişkilerinin getirdiği geleneksel 'ideoloji' ile kent yaşamına geçtikten sonraki durumu arasındaki çelişkileri ortaya koyar; çünkü Hanefi, bu 'ideoloji'den bütünüyle kopmuş değildir, ikide bir kırsal yaşamına özlem duyar. Üstelik, ve asıl önemlisi, Hanefi'nin, yapısal dönüşümün kaçınılmaz sonucunu, sanayi kesimine geçişi kabullenmiyerek küçük esnaflıkta karar kılmasıdır. Arabayı da onun için almıştır, «kendi kontuna iş tutacak»tır. Arabanın çamura saplanıp kalması, 'kendi kontuna iş tutmanın' çıkmazını gösterir ('çamura saplanma' deyiminin getirdiği anlam ikiliğine dayanan alegori). Hanefi'nin dramı, yanlış bilinçlenmeden bütünüyle arınmamış olmasından yoğunlaşacaktır. Monolog boyunca, Hanefi'de bu yanlış bilinçlenmeyi yansıtan geleneksel kır kültürünün ('ideoloji' nin) somut örnekleri sergilenir: Hızır'dan yardım bekleme, çamura saplanan ayakkabısına canlı bir varlıkmış gibi davranma v.b. Hikâye, Hanefi gibilerin bir 'dünyagörüşü' kazanma doğrultusunda olduklarını belirten aydınlık bir iyimserlikle biter; Ceyhun, kırsal toplulukların 'problematik' bir topluluğa dönüşebileceğini Hanefi tipini olumsuzluyarak ortaya koyar.

Köy edebiyatının işlevinin ne olduğu konusunda Ceyhun'un *Çamasan*'ı tipik bir örnek ise, Apaydın'ın kitabı, köy edebiyatının işlevini hiçe indirgemeye tipik bir örnek sayılabilir.

«APARTMAN»: KENTLEŞME VE İNSAN

Demirtaş Ceyhun'un iki uzun hikâyesinden (*'Apartman'* ve *'Kuranşa Ana'*) oluşan bu kitabında yazarın, son yıllarda üzerinde önemle durarak belirli bir bağlam içine oturtmaya çalıştığı sorunların ve tiplerin ağır bastığını görüyoruz: genel anlamda 'kentleşme' olgusu ('apartman' ve 'gecekondu' ikiliği) ve bu olgunun evrilme süreci içinde insancıl ve trajik olanı yakalama kaygısı. Bir konut tipi olarak apartmanın ya da gecekondunun değişik toplumsal ve tarihsel kesitlerde ortaya çıkışı ile bu toplumsal ve tarihsel kesitlerin insanları arasında belirli yapısal koşutluklar kurmak, Demirtaş Ceyhun hikâyeciliğinin önemli özelliğidir. Kuşkusuz, bununla Demirtaş Ceyhun'un, ilk kez bu doğrultuda bir yaklaşımı getirdiğini söylemek istemiyorum. Memduh Şevket Esendal'm «*Ayaşlı ve Kiracıları*» ile Yakup Kadri Karaosmanoğlunun «*Kiralık Konak*»ı, Türk Toplumunun belirli dönüşüm evrelerinde insan tipleri ile konut tipleri arasında koşutluklar kuran romanlar sayılabilir. M.Ş.E. olsun, Karaosmanoğlu

olsun, salt bu doğrultuda koşutlukları saptamakla yetinmemişler, bu tarihsel olgudan bir anlatım gereci olarak yararlanabilmek için, belirli bir konut tipini, yaşanan toplumsal dönüşümün simgesi olarak kullanmışlardır. «*Ayaşlı ve Kiracıları*»nda oda oda kiraya verilen apartman, cumhuriyetin ilk yıllarındaki kentleşmeyi hazırlayan toplumsal tabakalaşmaların; «*Kiralık Konak*» ise üstüste gelen uygarlık değişiklikleri dolayısıyle kopan aile ilişkilerinin simgesidir. Demirtaş Ceyhun, «*Ayaşlı ve Kiracıları*»nda olduğu gibi (ama oda oda değil, bu kez daire daire) kiraya verilen bir apartmanı, özellikle Demokrat Parti iktidarı ile gelişen çarpık kapitalistleşmenin simgesi olarak kullanmaktadır.

Nitekim Ceyhun, bir konuşmasında[1] bu durumu şöyle belirtir: «Apartman'ı, bir devir simgesi olarak kullandım. Apartman, bence toplumumuzun kendine özgü bir olgusu değildir. Batı emperyalizminin zorlamasıyla oluşan o bozuk (Yves Lacoste'un deyimiyle, «piçleşmiş») kapitalist düzenin, bütün hastalıklarını bünyesinde taşıyan çok tipik bir simge (...)

Apartman olgusunun toplumumuza ne denli yabancı olduğu, insanımızın bu olguya bir tepkisi diye yorumladığım gecekondu gerçeğinden de anlaşılmaktadır bence. Gecekonduyu insanlarımızın bilgisizliği, parasızlığı v.b. gibi nedenler yüzünden doğmuş bir gerçek şeklinde değerlendirmemek gerekir. Çünkü sanayi toplumlarının bir eseri olan apartmanı biz, tepeden

[1] *Yeni Ortam*, 29 Ekim 1974.

inme getirmiş ve bir çeşit çember gibi insanlarımızı cendereye sokmuşuz. Yani bir apartman ahlâkı yokken kır ahlâkı ile apartmanlarda yaşamaya başlamışız. Bu nedenle de, apartman, içinde yaşadığımız anın, bence tipiğidir.»

«Apartman» hikâyesi işte bu kesitin bağlamı içinde gelişir: bir solcu aydın (aktör), sınıfsızlaştırılmış bir köylü (kapıcı), çarpık kapitalist gelişmenin ortaya çıkardığı aracı tipi (gümrük komisyoncusu kiracı) ve bir Osmanlı paşazâdesinin (ev sahibi) oluşturduğu insanlar arasındaki ilişkiler üzerine temellenen olaylar, bu insanların bağlı oldukları dünya görüşleri (daha doğru bir ifadeyle, 'ideolojileri') açısından yorumlanır. Ancak, hikâyenin zihinsel kurgusu, bütünüyle bu şematik ilişkiler düzenine dayandığı için insancıl ve trajik çelişkiler kesin çizgilerle belirginleşip üste çıkmaz; Ceyhun'un kapıcının ihbarı üzerine apartmanda saklanan bir genç çiftin yakalanması olgusuyla vurgulamak istediği trajik gerilim, bu yüzden sadece yüzeysel ve betimsel bir gerilim olarak kalır.

Buna karşılık, hikâyede Ceyhun'un, belki de, 'sorunsallık' yüklemek istemediği bir tip, ister istemez, ön plana çıkarak trajik bir hikâye kahramanı kimliği kazanıyor: ev sahibi Esat Bey. Eski bir Osmanlı paşazâdesi olan Esat Bey, imparatorluğun çöküş dönemindeki büyük kent düzenine (ve doğallıkla, bu düzeni belirleyen toplumsal yapıya), geçmişin konaklar ve köşklerde geçen büyük ve bölünmemiş aile yaşamına derin özlemlerle bağlı bir tiptir. Abdülhak Şinasi Hisar ya da Nahid Sırrı Örik'in ro-

manlaştırdığı tipler gibi... Esat Bey, bu yüzden, apartmanlara karşı temelli ve kökleri yitik bir dünyaya bağlanan bir iğrenme duymaktadır. Buraya kadar Esat Bey tipinde bir olağanüstülük, ya da trajik bir yan yoktur. Ama hikâyede Esat Bey, bir apartman sahibi olarak görününce, durum değişiyor. Bir yandan özel mülkiyet nesnesi olarak apartmanını benimsemek durumunda olan, öte yandan da ideolojik eğilimleri dolayısıyle apartman düşüncesinden iğrenen Esat Bey, bu hikâyenin trajik tipi olarak (ve hikâyenin kurgusuna karşın) ön plana çıkıveriyor. (Burada, Lucien Goldmann'ın «*trajik düşünce, insanla onun toplumsal ve manevi dünyası arasındaki derin çelişkiden doğar*» sözünü anımsayalım.) Aslında Demirtaş Ceyhun bu hikâyesinde trajik olanı, olayların duygusal geriliminde (yani, nicel olarak) değil, tiplerin içinde yaşadıkları derin çelişki ve bunalımlarda (yani, nitel olarak) temellendirmeyi denese ve sözgelimi, hikâyeyi Esat Beyin 'toplumsal ve manevi dünyası' üzerine kursaydı, çok daha sağlam bir hikâye meydana getirmiş olur, apartman simgesinin 'şematik' bir simge olmaktan kurtulmasını da sağlardı. Nitekim, apartman simgesi sadece Esat Bey açısından (deyim yerindeyse, konak ve köşk kültürüne bağlı Osmanlı paşazâdesi açısından) bir çelişkiyi getirdiği için dinamik bir nitelik kazanmakta, öteki kişiler için, ne bir çelişme, ne de bir bütünleşme getirmediği için de dural (statik) kalmaktadır. Sözgelimi Ceyhun, Esat Bey tipinde, nasıl, bir insan tipi ile, bir düzeni simgeleyen konut tipi arasındaki *çelişmeyi* ortaya koy-

duysa, gümrük komisyoncusu Rıza Bey tipi ile de bunu bir *bütünleşme* olarak ortaya koyabilir, böylelikle hikâyeye iki boyutlu bir zihinsel yapı kazandırabilirdi.

Kitabın öteki hikâyesi «*Kuranşa Ana*»da, Demirtaş Ceyhun, «*Çamasan*»daki hikâyelerinden başlayarak konu edindiği 'aydın sorumluluğu' problemini temellendirmeye yöneliyor. Gecekondusu yıkılmak üzere olan yaşlı bir Anadolu kadını, Kuranşa Ana, köylüsü olan bir avukata (avukat Mithat) giderek bu yıkımın durdurulmasına aracılık etmesini ister. Oysa, avukat solcu bir aydındır ve Kuranşa Ana'nın bu isteği 12 Mart dönemi aydın kıyımının sürdüğü bir döneme rastlamaktadır. Kuranşa Ana'nın bu isteğini yerine getirebilmesi için avukat Mithat'ın sıkıyönetime gitmesi gereklidir. Ama ya onu orada tutuklarlarsa? Hikâyenin duygusal içeriği, avukat Mithat'ın bu ikilemi üzerinde gelişiyor. Demirtaş Ceyhun, «Apartman» hikâyesinde Esat Bey açısından *düşünsel* düzeyde koyduğu trajik ikilemi, bu kez, avukat Mithat açısından *duygusal* düzeyde yerine oturtuyor; kökende bir kuruntuya dayansa da korku duygusu ile sorumluluk duygusu arasındaki ruhsal çelişkiyi somut bir tarihsel bağlam içinde yerine oturtabiliyor. Ceyhun bu çelişkinin temellerini soyut, allegorik ve genelleştirilmiş bir bağlam içinde, 'Çamur' hikâyesindeki aydın tipinde de temellendirmeye çalışmıştı.

Son bir nokta: Türk edebiyatında, özellikle, köy edebiyatında ön plana çıkan Türk-Anadolu insanı tiplerinden biri de, yaşlı Anadolu kadım tipidir. Kemal Tahir'de (Emey Ana),

Yaşar Kemal'de (Meryemce Ana), Fakir Baykurt'ta (Irazca Ana) gördüğümüz yaşlı kadın, Demirtaş Ceyhun'un hikâyelerinde çok sık rastlanan bir tip olarak belirir. Kuranşa Ana (hikâyenin zihinsel yapısı, onun üzerinde değil de, avukat Mithat'ın ruhsal ikilemleri üzerinde gelişse bile), torununun elinden tutup hakkını arayan bir Anadolu kadını niteliğiyle, ağırlığını duyuruyor. Avukat Mithat'ta solcu bir aydın olarak sorumluluk duygusunun ağır basmasında Kuranşa Ana'nın bu niteliğinin, tipik bir Türk insanı olmasının büyük önemi vardır. Şunu da eklemek istiyorum: Eğer avukat Mithat'a başvuran Kuranşa Ana değil de, daha başka bir tip olsaydı, hikâyenin kurgusu bu ölçüde inandırıcı olmazdı.

KÖYLÜ ANARŞİZMİNİN ELEŞTİRİSİ: KAÇAK

Ölümünden önce yazdığı son romanı olan «*Kaçak*»ta Orhan Kemal, «*Hanımın Çiftliği*» ve «*Vukuat Var*»da işlediği sahipsiz topraklar karşısında topraksız köylü sorununu, 1950'den sonra değişen siyasal ve toplumsal koşullar içinde incelemek, toprak mülkiyeti düzeninin siyasal iktidar tarafından köylüler yararına değiştirileceğini uman topraksızların başkaldırışını saptamak istemiş. Romanın konusu şöyle: Bir toprak ağası (Muzaffer bey) sahipsiz toprakları on yıl süre ile ekip biçerek bu toprakların mülkiyetini elde etmek olanağım bulmuş, CHP'nin demokratik yollardan iktidardan uzaklaştırılmasından sonra umutlarını DP'ye bağlayan köylüler, Muzaffer bey ve öteki büyük toprak ağalarının sırtlarını bu partiye dayamaları üzerine umutsuzluğa düşmüşlerdir. Habip, bu köylülerden biridir. Bu durumda yapılması gereken Muzaffer beyi öldürmek, böylece sahipsiz topraklara sahip olmaktır. Habip bu tasarısını gerçekleştirerek Muzaffer beyi öldürür; gelgelelim bu topraklar Muzaffer beyin «*veresesine*» geçmiştir. Bu kez Habip, köylüleri ayaklandı-

rarak «*Hanımın Çiftliği*»ni ateşe verdikten sonra kaçar, bir başka köyde rasgele bir eve sığınır. Bu evde yedi yıl önce kocası tarafından terkedilen Hacer adında bir kadın yaşamaktadır. Hacer'le «*Kaçak*» Habip arasında önce cinsel yakınlaşma ile başlayan büyük bir sevgi doğar. Roman Hacer'le Habip arasındaki ilişkiler çevresinde gelişir.

«*Kaçak*»ta Habip, yağmacılığa dayanan bir köylü anarşizminin çıkar yol olmadığını anlayıp haksızlığa karşı daha başka yollarla savaşmanın gerektiği sonucuna varır: «*Anlıyordu. Muhsin Usta haklıydı. Adam öldürmek, çiftlik yakmakla önüne geçilemiyecekti bu işlerin. Ne haksızlık tükenecekti ne de mülkün sahipleri. Birini çekip vursan, ardından beşi onu çıkıyordu. Şu halde?*

Şu halde, bu işlerin yoluna girmesi için başka yollar olmalı» (Sayfa: 269).

Bu anlamda Habip, köylü anarşizminin devrimci bir nitelik taşıdığında direnen Fanon'cu bir yorumlamaya karşı çıkar;[1] işlerin zorbalıkla yürümiyeceğinin bilincine varır. Romanın ideolojik mesajı, bu noktada yoğunlaşmıştır ama romanın bütününün Habip'le Hacer arasındaki ilişkiler üzerine kurulmuş olması, bu mesajın ağırlığını duyurmasına engel olmaktadır. Bu yüzden de «*Kaçak*», duygulu bir serüven romanı niteliğini aşarak bu ilişkiyi toplumcu bir tarih perspektifine oturtmakta; örneğin «*Bereketli topraklar üzerinde*» de olduğu ölçüde başarılı olamamaktadır.

[1] *Frantz Fanon: Les Damnés de la Terre (Paris, 1963)*

Bir başka nokta da Habip'in «*Hanımın Çiftliği*»ni yakmadan önce köylüleri ayaklandırmak için giriştiği kışkırtmaların gerekçesinin belirsiz kalmasıdır. Habip, köylünün ilkel ahlâk duygularını sömürerek bu ayaklanmayı örgütler. Aslında köylü bu kışkırtmaların temelindeki ilkel ve kör inanç sömürücülüğüne inanmamıştır; ama gene de sahipsiz topraklarda çıkarları olduğu için inanmış görünür. Peki ama Habip niçin durumu köylüye açıkça anlatmayı yeğlemeyerek bir inanç sömürücülüğünün arkasına gizlenmiştir? Yoksa gerçekten böyle bir gerekçe uydurmadan köylüleri kışkırtmak olanaklı değil midir? Orhan Kemal «*Kaçak*»ta bu durumu çözümlemeden geçiştirmektedir. Belki de bununla köylü anarşizminin toplumcu bir devrim anlayışından farklı olarak ilkel ve kör inançlardan destek bulduğunu göstermek istemiş olabilir, ancak bu nokta da yeterince belirgin değildir.

Bütün bunlara karşın, «*Kaçak*», Orhan Kemal'in tipler çizmekteki ustalığını bir kez daha ortaya koyuyor. Yoksul ama erdemli ve yiğit niteliği ile Hacer, «*Cemile*» tipini andırsa bile, gene de Orhan Kemal'in durumları diyaloglarla tutarlı bir kesit olarak vermekteki ustalığı ile, daha değişik bir kişi olarak beliriyor. Topal Duran, Haşim, Ağa, Şerife gibi ikinci derecede karakterler de Orhan Kemal romanının sağlam kişileri olarak beliriyorlar. Kısaca «*Kaçak*» Orhan Kemal gerçekçiliğinin büyük yapıtları arasında sayılmasa bile, bu gerçekçiliğin aydınlık ve insancıl sıcaklığını duyuruyor bizlere.

KIRSAL TOPLULUKTA TÖRELERİN ÇATLAYIŞI: BEYAZ TÜRKÜ

Bekir Yıldız'ın hikâyeleri, birbirinden ilk bakışta ayrılan, ama son çözümde bütünleşen iki ayrı kesitte gelişir: güneydoğu Anadolu bölgesi insanının manevî hayatına katı, acımasız ve giderek bir şiddete (violence) varan bir disiplinle egemen olan törelere sıkısıkıya bağlı toplumsal yaşama biçimini işleyen hikâyeler; bu toplumsal yaşama biçiminden çıkıp Almanya'ya göç ederek değişik bir toplumsal örgütlenmenin getirdiği, gene sert ve acımasız ama başka bir düzeyde gerçekleşen kurallara ayak uydurmaya çalışan insanları işleyen hikâyeler. Başka bir deyişle Bekir Yıldız'da ilkel kırsal toplulukların töreleri ile kapitalist düzenin kuralları, Anadolu insanının manevî hayatına egemen olan yaşama biçimleri olarak, yanyana görünürler.

«*Beyaz Türkü*»de de iki kesiti, birbirini bütünleyen süreçler içinde birarada görmek olanaklıdır. İlk kesitteki hikâyelerinde insanlar, davranışlarının doğrultusunu önceden belirleyen ilkel toplumsal örgütlenme biçiminin töreleri içine sıkışıp kalmışlardır. «*Kara Çarşaflı Gelin*»

hikâyesinde Genzua kız, babasının öldürdüğü adamın ailesine verilir; «*Akyavuz*»da Akyavuz, kaçakçıları ele veren «müzevir»i öldürür; «*Hamuş*»ta ise Şahap, karısına cinsel saldırıda bulunmaya teşebbüs eden, ama teslim olmamak için adamı öldüren karısını «lekelendi» diye vuracaktır.. Bununla birlikte Yıldız'ın insanları, manevi hayatlarının, bütününe egemen olan törelerin buyrultularını bilinçsizce kabullenmek durumunda değildirler. Bekir Yıldız, Türk hihikâyeciliğinde ancak son yıllarda belirmeye başlayan bir yaklaşımla, Anadolu insanının töreler karşısındaki tavrını çözümler. Bu törelere başkaldıramayan, ya da hiç değilse değiştirilmesi doğrultusunda bir çaba göstermeyenler, kadınlardır. Bekir Yıldız'ın hikâyelerinde, töre buyrultuları karşısında kadın ve erkeğin birbirinden farklı tavırları son derece önemlidir. Yıldız, bize ataerkil ve ilkel kırsal topluluklarda kadının güvencesiz ve güçsüz kalışını ve törelerin gereğini yerine getirmekten başka bir çıkar yol bulamayışını gösterir. «*Kara Çarşaflı Gelin*» de, kızını, kocasının öldürdüğü adamın ailesine vererek «kanını bağışlatan» kadın, bu güvencesizliği simgeler. Buna karşılık, töreleri zorlayan, değiştirmeye çalışanlarsa, sadece, erkeklerdir. «*Barutçu Maho*»da, ilkel kırsal topluluğun töreleri, Nalçacı Hüseyin'in yeğenini öldüren Tayyar'ı vurmasını emrederler; ama Hüseyin yeğenini vuranı değil, vurduranı öldürmek isteyecek, törelerin buyrultularının dışına çıkacaktır. «*Barutçu Maho*», kırsal ve geleneksel topluluklarda üretim ilişkilerinin değişmesiyle birlikte

törelerin de zorlanışının, yer yer çatlayışının bilincini getirir.

«*Beyaz Türkü*»nün üzerinde önemle durulması gereken iki hikâyesi, bence, «*Tahir Usta*» ve «*Celp*»tir. «*Tahir Usta*»da, üretim ilişkileri sürecinde insan ilişkilerinin geçirdiği zorunlu dönüşüme tanık oluruz. Tahir Usta, küçük kardeşinin işvereni olduğu bir kutu atelyesinde işçi olarak çalışmaktadır. Hafta sonunda işveren kardeş bir siparişin parasını alamadığı için ağabeysi Tahir Usta'nın fazla mesai ücretini vermeyecektir. Yıldız, bu hikâyesinde işçiyle işveren arasındaki ilişkinin mantığı ile, iki insan (özellikle iki kardeş) arasındaki ilişkinin mantığını birbiriyle çakıştırarak ortaya koyar. Burada, işçiyle işverenin herhangi iki insan değil, ama iki kardeş olması, Bekir Yıldız'ın hikâye kurgusunun özgün bir yanıdır: Yıldız bununla hem insan ilişkilerini daha yoğun ve çarpıcı bir biçimde vermiş, hem de ataerkil Anadolu toplumundaki kardeşlik kavramının töresel yerini saptamıştır. Tahir usta, işçidir, kardeşine olan töresel, saf ve karşılıksız sevgisi azalmamıştır; oysa işveren olan kardeşi, içinde bulunduğu yeni ilişkiler gereği değişmekte ve sistemin acımasız ve insansızlaştırılmış mantığına uymaktadır.

«*Celp*» hikâyesinde ise Yıldız, Almanya'ya göç ederek yeni bir toplumsal örgütlenme düzenine geçen bir Anadolu insanını «tipik» bir özelliğinden yakalar. Karısı gece mesaisine kaldığı için evdeki bebeği beslemek durumunda kalan Muşlu işçi, biberonu kullanmasını bilmediği için, istemeyerek çocuğunun ölümüne sebep

olur. Bu hikâyede önemli olan, yeni toplumsal örgütlenme düzeninde ataerkil aile içi iş bölümünün değişmesi olgusudur. Bebeğin ölümü, ilkel töresel toplum içinde kadına ait olan bir görevi üstlenmekten ve bu görevin nasıl yerine getirilebileceğini bilmemekten ileri gelir.

Bekir Yıldız'ın Türk hikâyeciliğine getirdiği, birçoklarının sandığı gibi, Güney Anadolu' dan kesitler vermesi değildir. İlkel kırsal toplumun insanlarının, bağlandığı törelerin, tasvirci bir yaklaşımla ele alındığı antropolojik bir malzeme yığınağı saymak yanlıştır. Tam tersine, Bekir Yıldız, bu malzemeyi toplumsal örgütlenme biçiminin değişkeni olarak kullanmakta, Anadolu insanının içinde bulunduğu temel sorunları gösteren durumlar kurmakta yararlanmaktadır. Başka bir deyişle, töreler Bekir Yıldız'ın hikâyelerine kendi başlarına bir amaç olarak değil, birer araç olarak girerler. Kısaca söylemek gerekirse Bekir Yıldız,'*Beyaz Türkü*' ile günümüzün önemli hikâyecilerinden biri olduğunu bir kez daha ortaya koymaktadır.

ROMANDA «TİP» SORUNU (I)

Amacım, romanda tip sorununu irdeleme alanında değişik bir yaklaşım önermek. Ama önce tipe dayalı roman nedir, bu soruyu açmak tip'in *'verilmiş'* ya da *'yaşanmış'*lığına ilişkin kuramsal bir ayırım getirerek, sorunun çerçevesini çizmek istiyorum.

Tip romanını, belirli bir tip ortaya koymak, bu tipin bireysel tarihini de bize 'verilmiş' olarak değil, 'yaşanmış' bir tarih olarak koymak anlamında kullanıyorum... Burada, 'verilmiş' ile 'yaşanmış' bireysel tarih arasında öngörülen ayırımı açmak gerekli. Bir tipin 'verilmiş' olmasından belirli insan yönsemesinin en son kertesine vardırılarak anlatılmasını anlıyorum. Örneğin, kızlarına karşı duyduğu sevgiyi en son kertesine götüren Goriot baba, bu anlamda 'verilmiş' bir tiptir. Goriot baba, aşırı sevginin belirlenmesiyle birlikte, önceden 'verilmiş' bir tip olarak ortaya konur. Bu yüzden de Goriot Baba'nın, roman boyunca bu yönsemeyi en son kertesine kadar sürdüreceği, bir *'veri'* olarak önceden bellidir. Şunu demek istiyorum: tipin, karakteristik insansal konumu-

nun, daha başından belirlenmiş olması, onun bireysel tarihini önceden 'verilmiş' kılar. Goriot Baba'yı okurken, onun belirli bir durum karşısında nasıl davranacağı, önceden 'verilmiş'tir adeta. Bu yüzden de roman okurlarının «Goriot Baba ne yapacak, nasıl davranacak?» diye değil, ama «Bakalım bundan sonra daha neler yapacak?» diye düşündüklerini sanmak yanlış olmamalı. Goriot Baba'nın insansal yönsemesinin doğrultusu, bu yönsemenin en son kerteye ulaşacağını gösterir, aradaki bireysel tarih kesiti, bir tür *'dolgu'* niteliğindedir. Şöyle de diyebiliriz sanıyorum. Abartılmış ve karakteristik yönsemesi önceden 'verilmiş' bir insan tipinin bireysel tarihinin, daha 'yaşanmadan' *kaçınılmaz olarak yaşanacak* bir bireysel tarih olarak sunulması. Bir tipin «verilmiş» olmasından bunu anlıyorum.

Tip'in 'yaşanmış' bir bireysel tarihe dayandırılması ise, belirli bir insansal yönsemeyi (Goriot'da *'sevgi'* Grandet'de *'cimrilik'*) son kertesine kadar yaşayacağının önceden *«Verilmemiş»* olmasıdır. Burada tipin temellendirilişi kadar, ama ondan da önemlisi, romanda, yaşanacak olanın, gerçek insan yaşamındaki kadar değişik, şaşırtıcı ve çizgisel olmayan bir sahihlik taşımasıdır. Tipin 'verilmiş' değil, ama 'yaşanmış' olduğu roman, belki de, belirli bir insansal yönsemenin, son kertesine kadar gidecekmiş gibi görünürken, buraya varmadığı, bir yerlerde takıldığı, giderek tersine evrilmeler gösterdiği bu tür bir sahihlik duygusunu içerir. Tiplerin 'verilmiş' ya da 'yaşanmış' olmasındaki ölçüt, tipin *gerçeklik duygusunu* de-

ğil ama *sahihlik duygusunu* getirmiş olmasıdır. Bu duygu, tipin 'verildiği' değil ama 'yaşandığı' romanda, anlatılan bireysel tarih kesitini, önceden varsayılan son kerteye ulaşılmayı amaçlayan bir *'dolgu'* olmaktan çıkarır. Lukacs, Kafka'dan söz ederken bu durumu şöyle somutlar: «Kendisinin (Kafka'nın) özgünlüğü, herhangi, yeni bir anlatım yolu bulmasından değil, yaratmış olduğu dünyayı ve kişilerinin bu dünya karşısındaki tepkilerini son derece inandırıcı, fakat aynı zamanda da her zaman *şaşırtıcı* bir şekilde sunmasından ileri gelir.[1]

Aslında, tipin 'verilmiş' olmasının temelinde, belirli ve karakteristik insansal yönsemenin (örneğin, aşırı cimrilik, aşırı sevgi v.b.) felsefi bir kategori yanlışlığı yatıyor. Bu kategori yanlışlığı, insanın bu karakteristik yönsemesinin onun *özünü* oluşturduğu, başka bir deyişle bu yönsemenin doğrudan onun özünü belirlediği varsayımından yola çıkılmasındandır. Bu insansal yönseme, tipin özünü belirliyorsa, bu özün son kertesine kadar yaşanacağının önceden 'verilmiş' olması doğallaşır. Daha somut bir biçimde söylemek gerekirse, bu kategori yanlışlığı, şöyle konulabilir: Goriot baba'nın kızlarına aşırı sevgi duyması, onun insansal özünü oluşturmaktadır, Goriot baba, yaşamının bir kesitinde bu sevgiyi göstermezse, Goriot baba olmaktan çıkar, o artık başka biridir. Bu yüzden de başka türlü davranması olasılığı yoktur.

[1] György Lukacs, *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı;* s. 88, çev. Cevat Çapan; Payel Yayınları.

İlk bakışta doğru gibi geliyor bu yargı. Ama Grandet baba yaşamının bir kertesinde cimri olmamayı yeğlerse, ya da Goriot baba, yaşamının bir kertesinde kızlarına artık sevgi duymamaya başlarsa, Grandet ya da Goriot olmaktan çıkıp, bir başka insana mı dönüşür?. İnsanı değişmez, dural (statik) bir özle belirlemek, onu (insanı), yapılan bir nesneye (Sartre'ın verdiği örnekle mektup açmaya yarayan bir bıçağa) indirgemek anlamına gelmez mi? Demek ki en kesin anlamda içselleşmiş insan yönsemeleri bile tipin (dolayısıyle insanın) özünü bütünüyle belirlemiyor. Tipin özünün, bu doğrultuda bir karakteristik indirgemek, sahihlik duygusunu vermiyor.

Roman tipini belirleyen aşırı sevgi, aşırı cimrilik v.b. gibi, içselleştirilmiş, karakteristik yönsemeler, tipin özüyle mi ilgilidir, yoksa ilineksel (arızî, accidental) nitelikler midir? Batı romanında bu tipin felsefi temellendirilmesi nasıl yapılabilir. Şimdi bu sorunu ele almak istiyorum.

ROMANDA «TİP» SORUNU (II)

Romanda 'tip' sorununu irdelerken 'verilmiş' tiplerle, 'yaşanmış' tipler arasmda bir ayırımdan söz etmiş, 'verilmiş' tipin roman içindeki bütün durum ve eylemlerde önceden belirlenmiş bir konumu olduğunu anlatmaya çalışmıştım. 'Verilmiş' tip, belirli bir insansal yönsemenin abartılmış bir biçimde ortaya konması olduğuna göre, bu yönsemenin, en son kertede belirleyici olması da kaçınılmaz oluyor. Örneğin Goriot baba, bu anlamda 'verilmiş' bir tip. Goriot Baba'nın bütün durum ve eylemlerini, en son kertede, onun bu abartılmış insansal yönsemesi (kızlarına karşı duyduğu aşırı sevgi) belirliyor.

Bununla 'verilmiş' tipin, açıkça şematik değil ama, mekanik bir yapı taşıdığını söylemek istiyorum. Goriot baba'nm bu anlamda bir gerçeklik duygusu yarattığma kuşku yok. Balzac'ın bu romanını okurken, böyle bir insan olmaz, olamaz diye düşünmüyor, bu yüzden de Goriot baba tipini şematik ve gerçeklikten uzak bulmuyoruz. Ama, Goriot baba gibi 'verilmiş' tiplerin, daha başından hangi doğrultuda davranacağını, karşı karşıya kaldığı durum ve eylemlerde yapacağı seçmeyi, onun bu abartılmış

insansal yönsemesinin belirleyeceğini de biliyoruz. Gerçeklik duygusu, sahihlik duygusundan işte bu noktada ayrılıyor. Gerçeklik duygusu getiren, ama sahihlik duygusu getirmeyen bir tip Goriot baba. Bu da, bütün 'verilmiş' tiplerde olduğu gibi, onun mekanik bir yapıya dayanmasından ileri geliyor.

Burada, temel bir felsefi kategori yanlışlığına değinmek gerek. Bu yanlışlık, iki düzlemde gerçekleşiyor. Birincisi, insanın özünü (essence), belirli ve abartılmış bir insansal yönsemeye (Goriot Baba örneğinde olduğu gibi, aşırı sevgiye) indirgemek; ikincisi, bu abartılmış insansal yönsemeyi, bütün durum ve eylemlerde, son kertede belirleyici kılmak. Bu, doğada ve insanda özün, birbirinden farklı olmadığı düşüncesini içeren bir felsefi kategori yanlışlığı. Bir kere İnsan'ın özü herhangi bir doğa nesnesi (örneğin, ağaç) gibi, belirli bir karakteristiğe indirgenemiyor. İkincisi böyle bir karakteristiğe indirgense bile, bu karakteristik insanda son kertede belirleyici olmuyor. Aslında Balzac'ın yaşadığı 19. yüzyılın ilk yarısında Fransa'da egemen olan felsefi düşünce, katolik unsurları içeren bir tür objektif idealizme dayandığı için, Balzac'ın, tip sorununu bu çerçevenin dışında algılaması, elbette söz konusu olamazdı. Başka bir deyişle Goriot baba gibi, Grandet baba gibi tipleri Balzac, bu felsefe düşüncesinin varlık ve gerçekliği değişmez ve mutlak bir öze bağlayan sistematik çerçevesi içinde kurmak durumundaydı. Balzac'ın yaşadığı düşünce ortamında, doğa bilimleri ile insan bilimleri arasındaki temelli ayırımlar, henüz ku-

ramsal olarak ortaya konulmadığı için, romancının tip temellendirmesini bunun dışında algılaması mümkün olamıyordu.

Batı romanında 'verilmiş' tipten, 'yaşanmış' tipe geçiş dönemeçleri önemlidir ve bu dönemeçler, felsefe düşüncesinde görülen dönüşümlerle doğrudan ilgilidir. Balzac, 'verilmiş' tiplerin romancısıdır. Ama Fransa'da felsefi düşünce, objektif idealizmden özellikle, doğa bilimleri ile insan bilimleri arasındaki ayırım belirginleştikçe, sezgici bir idealizme doğru kayarken, tip sorununu da dönüşüme uğratmıştır. İnsanın özünü oluşturan ruhsallığın dinamik evrimine dayanan bu düşünce, tip sorununu, örneğin André Gide'de ikili bir düzlemde somutlaştırır. André Gide'de tipler, Balzac'ta gözlemlediğimiz ölçüde çizgisel anlamda 'verilmiş' tipler değildir. Gide, Fransız düşüncesinin Bergson'la birlikte aldığı dönemeçtedir: Gide'de *'verilmiş'* tipler *(Dar Kapı'*daki Alissa) kadar, *'yaşanmış'* tipler *(Vatikan'ın Zindanları'*nda Lafcadio) gözlemlenir. Lafcadion'un özgürlüğünü kanıtlamak için giriştiği nedensiz edimler (acts gratuits), onu 'verilmiş' değil, 'yaşanmış' bir tip kılar.

Bu dönüşüm, tipleme açısından Sartre'da düğümlenir: Sartre'da 'tip' sorunu, bütün bütüne ortadan kalkmıştır. Çünkü Sartre, insanın özünü sürekli olarak yeniden kurduğunu düşünmektedir; ve bu sürekli değişim içinde, 'verilmiş' tip şöyle dursun, 'yaşanmış tip' bile söz konusu olamaz. Sartre'ın romanlarının tiplerden değil, karakterlerden oluşması da buna bağlıdır.

J. P. SARTRE'IN EDEBİYATÇILIĞI ve «VERİLMİŞ» TİPLERİNE YÖNELİK ELEŞTİRİ

Jean-Paul Sartre'ın romancılığı ve tiyatro yazarlığı, onun felsefeci olma özelliğinden ayrı olarak düşünülemez. Edebiyat yapıtlarında da, her şeyden önce, kendine özgü varoluşçu sistemin bir temellendirmesine girişir Sartre. Romanlarında olsun, tiyatro oyunlarında olsun Sartre'ın kurduğu dünya, felsefî bir dünyadır: insan gerçeğinin ya da *«insanlık durumu»*nun (bu deyimler, Sartre'da, geleneksel felsefedeki «insanın doğası» kavramını karşılarlar) irdelenmesini de birlikte getirir. Iris Murdochun dediği gibi Sartre için «roman, insan durumu üzerine yapılan bir yorum ve insan durumunun bir tasviri»dir. Sartre'ın romancılığını, hikâyeciliğini ve oyun yazarlığını gereğince kavrayabilmek için şu gerçek kesinlikle göz önünde bulundurulmalı: Sartre'da edebiyatı felsefeden, politikayı da bu ikisinden soyutlama olanağı yoktur.

Sartre'm politik yönsemelerinin edebiyatla ilişkisi, *«bağlanım»* ('engagement') kavramıyla

açıklanabilir. Sartre'a göre her edebiyatçı, ister istemez bağlanımlıdır; çünkü çağının sorunlarından kaçamaz; üstelik yazdıklarının sorumluluğunu da üzerine almalıdır. Sartre, «Edebiyat her zaman bağlanımlı mıdır?» sorusunu şöyle yanıtlıyordu: «Edebiyat her şey değilse, üstünde bir saat bile durulmaya değmez. Ben bağlanımdan bunu anlıyorum. Edebiyatı sadece sorumsuzluğa, türkülere indirirseniz durduğu yerde kurur. Yazılı her söz, insanın ve toplumun bütün ortamlarında yankılar uyandırmazsa, hiç bir anlamı yoktur. Bir çağın edebiyatı, edebiyatın içine sindirdiği çağın kendisidir.»

Sartre için «bağlanım»ın ahlâk temelleri, özgürlüğün doğrulanmasındadır. Şöyle de diyebiliriz: gerçek özgürlük, bağlanımdadır; bir insan eğer bağlanımsızsa (dégagé), özgür değildir. Bağlanımsızlık, yalancı bir özgürlüktür; özgürlükten kaçıştır. Sartre bunu şöyle örnekliyor: «Hiç bir zaman Alman işgali altında olduğumuz kadar özgür değildik. Her gün yüzümüze savrulan hakaretler karşısında susmak zorundaydık. Amansız bir polis gücü bizi susmaya zorladığı için, her söz bir ilke bildirisi kadar değerli oluyordu. Dört bir yandan kıstırıldığımız için, gördüğümüz her işte bir bağlanımın ağırlığı vardı.»

Sartre'da «bağlanım» ile «özgürlük» arasındaki bu temelli ilişki, onun 1938'de yayımladığı ilk romanı olan «*Bulantı*»da (La Nausée) ortaya konur. Romanın kahramanı, Antoine Roquentin adında otuz yaşlarında bir küçük burjuva aydınıdır. Belirli bir işi, bir ailesi, deyim yerindeyse, bu anlamda «bağ»ları yoktur.

Küçük bir geliri vardır Roquentin'in; yazar olmak istemekte, Marquis de Rollebon adında, 18. yüzyılda yaşamış biri üzerine bir biyografi yazmaktadır. Görünüşe bakılırsa Roquentin, «özgür» bir insandır; ama mutlu değildir. (Sartre'ın, «*Bulantı*» adını koymazdan önce, bu romana «*Melancholia*» adını verdiğini anımsayalım). Arkadaşı yoktur, günleri sıkıcı bir monotonlukla akıp gider: «Roquentin deniz kıyısındadır. Eline bir çakıltaşı almış ve denize atmaya hazırlanmıştır. Çakıltaşına bakar ve korkunç bir ürküntüye kapılır. Taşı bırakıp oradan uzaklaşır. Bu olaydan sonra, buna benzer olaylar yaşar. Bir nesne-korkusu yerleşir yüreğine. Ama değişenin kendisi mi, yoksa nesneler mi olduğuna karar veremez. Bir bira dublesine ya da kahve sahibinin askılarına baktığında «bayıltıcı bir tiksinti» kaplar içini. Aynanın karşısına geçer; yüzünü insan dışı ya da balıksı bir şey gibi görür ansızın. Sonra şu sonuca varır: «Serüven diye bir şey yoktur. Serüvenler birer hikâyedir ve insan bir hikâyeyi yaşayamaz.» Roquentin'in bu monotonluk içinde, arada bir duyduğu bu «ürküntü», «bulantı» ve «tiksinti», Sartre'ın varoluşçuluğunda, ruhsal bozukluğu belirleyen semptomlar değil, metafizik gerçekliğin dışa vuruşu; daha doğru bir deyimle, insanlık durumunun temellenişidir. Roquentin'in deneyi olarak «bulantı», bilincin kendisini bir «*hiçlik*» *(néant)* olarak algıladığı andaki durumudur. Roquentin, bu «hiçlik»i bir olgu olarak kabullenir kabullenmez de dünyayı, anlamsız ve yabancı bir yığın nesneden oluşmuş olarak algılamaya başlar. Bir «hiçlik» ola-

rak, fazla kalabalık ve işlevsiz nesneler arasında «fazladan» (de trop) bir varlıktır. Sartre'ın ve Camus'nün «saçmalık» diye nitelendirdikleri durum da, bu deneyimden doğar. Burada Sartre'ın, «*Varlık ve Hiçlik*» adlı felsefî yapıtında ortaya konmuş olan görüşlerine değinecek değiliz. Ancak, «*Bulantı*»nın bu tür felsefî düşüncelerin yoğun bir biçimde ortaya konduğu bir roman olduğunu belirtmekle yetineceğiz.

Sartre'ın ikinci romanı, bir üçlemedir (triloji): «*Özgürlüğün Yolları*» (Les Chemins de la Liberte). Bu romanın birinci cildi «*Akıl Çağı*» (L'Age de Raison) ve ikinci cildi «*Erteleme*» (Le Sursis), 1945 yılında, üçüncü cildi «*Ruhta Ölüm*» (La Mort Dans L'Ame) ise 1949 yılında yayımlanır. O yılın kasım ve aralık aylarında Sartre, *Les Temps Modernes* dergisinde (bu dergi Sartre ve arkadaşlarınca kurulmuştur), «Özgürlüğün Yolları»mn son (yani dördüncü) cildini yayımlayacağım açıklar. Romandan iki bölüm de «*Drôle d'Amitié*» başlığı altında çıkar dergisinde. Son cilt, «*Son Şans*» (La Dernière Chance) adını taşıyacaktır. Ama daha sonra Sartre, bu romanı bütünlemekten vazgeçtiğini açıklar.

«Özgürlüğün Yolları», Iris Murdoch'un dediği gibi, «insanların dopdolu bir varlık ve inanç arayışlarının ve bu arayış içindeki özgürlüklerini benimseyişlerinin yada inkâr edişlerinin hikâyesidir.» Üç romanda da aynı karakterlerin serüveni anlatılır: Etkisiz bir küçük burjuva aydını (Mathieu), bir homoseksüel sapık (Daniel) ve bir komünist (Brunet). Bu üç karakteri Sartre, insan bilincinin üç ana karakteri olarak

kabul eder. «*Akıl Çağı*»nda İkinci Dünya Savaşı öncesi, «*Erteleme*»de Münih bunalımı, «*Ruhta Ölüm*»de ise Fransa'nın naziler tarafından işgali anlatılmıştır. Mathieu, tıpkı «*Bulantı*»daki Roquentin gibi «*hiçliğini*» kavramış, kararsız ve tedirgin bir bilinç durumunu yaşar; bağlanımsızdır Mathieu, gene tıpkı Roquentin gibi. Ne sevgilisi Marcelle ile evlenebilir, ne de politik bir tavır almaya yanaşır. Ona göre, her iki durumda da «özgürlüğünü yitirmesi» söz konusudur. Bu anlamda Mathieu, kendini bile bile alçaltan sapık Daniel ile, çocuksu ama bağlanımlı (engagé) Brunet arasında yer alır. (Birçok yorumcu, bu arada Prof. Alfred Stern ve Iris Murdoch, Mathieu'nun Sartre'ın kendisi olduğunu öne sürmüşlerdir; gerçekten de Sartre ile Mathieu arasında benzerlikler vardır: örneğin, Mathieu de felsefe öğretmenidir; o da Sartre gibi, bir siyasal bağlanıma girmemiştir.) «*Özgürlüğün Yolları*»nda Sartre'ın varoluşçu ontolojisinin, ahlâkının ve ruh çözümlemesinin değişik perspektiflerden bir roman gereci olarak kullanılışına (Sartre'ın «*Edebiyat Nedir?*» adlı ünlü makalesindeki deyişiyle, «bir bilinçten ötekine fırlatılışımıza») tanık oluruz.

«*Özgürlüğün Yolları*»nın özellikle ikinci cildi roman tekniği açısından ötekilerden farklı bir biçim gösterir. Sartre, «*Erteleme*»de (Le Sursis), ünlü Amerikan romancısı John Dos Passos'un gerçekçi tekniğini kullanır. Dos Passos, «*1919*» ve «*42. Paralel*» adlı romanlarında değişik çevrelerden kişilerin tepkilerini belirlemek için bir tür 'montaj' yöntemi diyebileceğimiz, kesintili ve çoksesli ifade tekniğini geliştirmişti.

Sartre, özellikle İkinci Dünya Savaşı öncesindeki Münih anlaşmasının Fransa'da yarattığı şaşkınlık ve tedirginliği yansıtabilmek için bu tekniği uygular: zaman ve mekân birbirinin içine girer, bireysel ve kollektif olayların anlatımı birdenbire kesilerek birbirine karışır.

Sartre, «Özgürlüğün Yolları»nı yazdığı yıllarda, başta John Dos Passos olmak üzere Amerikan romancılarının tekniklerine büyük bir hayranlık duymaktaydı. (Bir yazısında Sartre, Dos Passos'u «*çağımızın en büyük yazarı*» olarak niteler.) Ama Sartre, daha sonra bu düşüncesinden cayacak ve şöyle diyecektir: «Öyle sanıyorum ki, bugün romanın en önemli niteliğinin ilgi çekmek, tutku uyandırmak olduğunu düşünerek daha insaflı olur, yöntemler konusunda da daha az dururdum. Çünkü bütün yöntemlerin birer hile olduklarının farkına vardım. Amerikan romancılığının yöntemleri de dahil. Yazar her zaman okuyucuya söyleyeceğini söyleyebilmek için bir yol buluyor; ve yazar her zaman orada romanının içindedir. Amerikan romancılığının oyunları, «hile»leri, daha ince, daha yatkındırlar belki; ama gene de birer oyundurlar. Bunu belirttikten sonra diyeceğim ki, iyi bir roman yazmak için yazarın kendini pek göze batacak bir biçimde göstermemesi gereklidir. Eğer bugün «*Özgürlüğün Yolları*»nı yeniden yazacak olsaydım, romanın her kişisini, hiç bir açıklamada bulunmaksızın kendi duygularımı göstermeden ortaya koymak isterdim.»

Sartre'ın bu konuşmasındaki «romanın her kişisini, hiç bir açıklamada bulunmaksızın, ken-

di duygularımı göstermeden ortaya koymak isterdim» sözü, onun romancılık kuramının temel karakteristiklerinden biri. Burada, gene şunu belirtelim: Sartre'ın bu konudaki görüşleri onun geliştirdiği felsefî sistemin edebiyat alanındaki bir uzanımı niteliğindedir. «*M. François Mauriac et La Liberté*» (B. François Mauriac ve Özgürlük) adlı makalesinde Sartre, Mauriac'ın «*Gecenin Sonu*» (La Fin de la Nuit) adlı romanını eleştirir ve Mauriac'ın Hıristiyan öğretisinden kaynaklanan «önyazgı» kavramından yola çıktığını, bunun da roman kişilerini «kukla kişiler» durumuna getirdiğini bildirir. Sartre, Mauriac'ın roman kahramanı Thérèse'in gerçek anlamıyla «özgür» olup olmadığını sorar. Sartre'a göre, özgür değildir Thérèse; «bir cadıdır o; cin tutmuş bir yaratık»tır. Bu yüzden de roman, «her şeyden önce bir köleliğin hikâyesi»dir. Mauriac'ın «önyazgı» ('prédestination') kavramı, her şeyin ilke olarak, önceden belirlendiği sonucunu içerir. Sartre'a göre, François Mauriac, «roman kişileri karşısında Tanrı'nın tavrını» takınmaktadır. Bu da, roman yazarı olarak Mauriac'ı, tiplerini ortaya koymadan önce, onları 'imal etmeye' götürmektedir. Sartre, bu önemli yazısını şöyle bitirir: «Roman, insanlar tarafından, insanlar için yazılır. Tanrı bir sanatçı değildir. Bay Mauriac ise hiç değil.»[1] Sartre'ın, Mauriac örneğinde olduğu gibi, yazarın roman tiplerini önceden belirlenmiş şemalara göre temellendirmesine

[1] Sartre'ın Mauriac eleştirisini, «verilmiş» tiplere yönelik radikal bir eleştiri saymak gerekir.

karşı çıkışı, kuşkusuz, onun varoluşçu sisteminin ilk beliti (aksiyomu) olan «varlık özden önce gelir» ilkesine bağlanmaktadır. İnsan önce var olacak, ondan sonra. «*kendisini nasıl kurarsa öyle olacak*»tır; yani, «öz»ünü varolduktan sonra oluşturacaktır. Oysa, Mauriac ve onun gibiler, roman kişilerini «öz» olarak tasarlamakta, «varolan varlık»lar olarak temellendirmektedirler. Bir başka deyişle, Mauriac'ın insanlarında «öz, varlıktan önce gelmekte», bunlar «varolan varlıklar» olarak Ontoloji düzeyine çıkamamaktadırlar. Sartre, burada, varoluşçuluğunun tanrıtanımaz (ateist) temellerini, roman düzeyine kaydırıyor; insanların dünyasındaki tanrıtanımazlığı, roman dünyasındaki tanrıtanımazlıkla bütünleştiriyor. Çünkü, Sartre'a göre, insanlar için (dolayısıyle, roman kişileri için) gerçek özgürlük, ancak Tanrı yoksa mümkündür.

Bu tavır Sartre'ın romanlarında olduğu kadar, oyunlarında da görülür. «*Sinekler*» (Les Mouches) adlı oyununun konusu, antik Yunan mitolojisinden alınmıştır. Oyunun bir yerinde Jupiter, evrenin Tanrıların yasalarına göre düzenlendiğini Orestes'e hatırlatma gereğini duyar. Orestes ise şöyle der: «Sen Jupiter, Tanrıların tanrısısın, taşların ve yıldızların tanrısısın; denizlerin tanrısısın. Ama insanların Tanrısı değilsin.» Bunun üzerine Jupiter sorar: «Seni ben yaratmadım mı?» Orestes bunu doğrular ama Jupiter'in onu «özgür bir insan» olarak yarattığını da belirtme gereğini duyar. Orestes'e göre özgür bir varlık olarak yaratılır yaratılmaz insan, artık tanrıların egemenliğinden

kurtulmuştur. Orestes şöyle der: «Ben özgürlüğümüm.»

«*Sinekler*» allegorik bir oyundur. Oyun, nazi işgali altında Paris'te oynanmış; Fransız 'işbirlikçi'leri işgalcilerin dikkatini çekinceye kadar da, naziler «*Sinekler*»in içerdiği politik allegorinin farkına varmamışlardır. Gerçekten de, «*Sinekler*» bir direnme oyunudur. Oyunda, Aegistus nazi işgalcilerini, Clytemnestra ise nazilerle 'işbirliği' yapanları simgelemektedir. Orestes'in zorba kralı ve hain anasını öldürmesi ahlâk düzeyinde Fransız direnmecilerinin, sadece işgalci nazileri değil, onlarla işbirliği yapan Fransız yurttaşlarını da öldürmelerini doğrulayan bir tavrı içerir. Bu politik kıyımlar, Orestes'in ahlâksal özgürlüğünün ortaya konması anlamına gelir. Bunlar, Prof. Craston'un deyimiyle «politik eylemler değil, bireysel eylemler»dir; ama temelde, bireysel eylemler bile olsalar, Orestes'in Aegistus ile Clytemnestra'yı öldürmesi, kaçınılmaz olarak politik eylem niteliği kazanır. Sartre'm varoluşçuluğunda bireysel ahlâk sorunları, birer felsefe sorunu olarak, ister istemez siyasal sorunlara bağlanarak ve onlardan soyutlanmadan edebiyata yansırlar.

Sartre'ın bazısı allegorik, başka oyunları da var: Örneğin, «*Gizli Oturum*» (Huis Clos), «*Kirli Eller*» (Les Mains Sales), «*Saygılı Yosma*» (La Putain Respectueuse), «*Nekrassov*», «*Altona Mahpusları*» (Les Sequestrés d'Altona), «*Şeytan ve Yüce Tanrı*» (Le Diable et Le Bon Dieu), «*Mezarsız Ölüler*» (Morts Sans Sépultures). Sartre'ın iki de film senaryosu yazdığını

biliyoruz: «*Siyaset Çarkı*» (L'Engrenage) ve «*İş İşten Geçti*» (Les Jeux sont Faits). «*Gizli Oturum*»da metafizik bir tezi, '*cehennem öbürleridir*' tezini ortaya koyar. Jacques Nathan'ın belirttiği gibi, «insanların uğrayacakları tek işkence, geçmişlerinden kaçamamaları, onu değiştirememeleridir. Hiç bir çağa mal edilemeyen bir otel odasında, birbirini tanımayan ve sonsuz zamanlar için hapsedilen üç yaratıktan biri erkek iki kadından her biri, canlıların alışık oldukları çarelere başvuruyor: eylem ve *kötü niyet* (mauvaise foi). «*Saygılı Yosma*», Birleşik Amerika'nın softa ikiyüzlülüğüne ve ırk düşmanlığına saldırıyor. «*Kirli Eller*», komünist partisi ile ilgili olarak bireyin değeri sorununu ortaya atıyor. Bu parti, politik nedenlerden ötürü politikasından dönmek zorunda kalınca, şimdi kötülenen eski tutumu açıktan açığa temsil etmiş olan insanları ne yapmalı? Bu oyunda Sartre'ın niyetine çatıldı; yazarın kendisi de komünist eyleme saldırmadığını söyledi. «*Şeytan ve Yüce Tanrı*» ise bezginlikten ve oyun olsun diye Hıristiyan ahlâkını harfi harfine uygulamaya kalkan eli kanlı bir condottiero'nun başına gelenleri anlatıyor.»

Sartre'ın siyasal içeriğin özellikle ağır bastığı politik oyunları onun marksizmle olan ilişkilerinin gelişmesini belirler. Bu, Sartre'ın, komünist partisine karşı olan tavrının açıkça eleştirel bir nitelik taşıdığı savaş sonrası dönem de yazdığı «*Kirli Eller*» adlı oyununda ortaya konur. Sartre bu oyunu 1948 yılında yazmıştır. «*Kirli Eller*», nazilere karşı direnmek üzere kralcı ve liberal partilerle güçbirliği yapan bir

komünist önderin, bir genç komünist tarafından öldürülmek istenmesinin hikâyesidir. Genç komünist Hugo'dan, «emekçi sınıfı egemen sınıflara satmak»la suçlanan parti önderi Hoederer'i öldürmesi istenmiştir. Hugo, uzak duraksamalardan sonra ödevini yerine getirip Hoederer'i öldürür. Ama bir süre sonra Hoederer'in «burjuva partileriyle işbirliği» politikası Sovyetler Birliği tarafından benimsenir. Artık, çok geçtir: Hoederer ölmüştür.

«*Kirli Eller*»de Sartre'ın vurgulamak istediği düşünceler, Hoederer'in ağzından dile gelir. Burada Hoederer ile «*Özgürlüğün Yolları*»ndaki komünist Brunet tipi arasındaki kesin karşıtlığı görmek mümkündür. Brunet, parti çizgisini körükörüne izleyen bir komünisttir; ona göre parti 'her zaman doğru'dur. Hoederer ise, insanın neyin doğru olduğunu kesenkes bilemeyeceği görüşündedir. Ama Hoederer, insanın doğru bildiğini gerçekleştirmek için eyleme geçmesinden; sonunda yanlış da olsa, eylemlerinin sorumluluğunu üstlenmesinden yanadır. Oyunun bir yerinde Hugo'ya «yanılma olasılığını göze almak istemeyenlerin politikaya girmemesini» öğütler. Sartre'ın bu oyunu ile onun «*Diyalektik Aklın Eleştirisi*» ('Critique de la Raison Dialectique') adlı büyük felsefî incelemesinde temellendirilmek istenen düşünceler arasındaki yakınlığı görmezlikten gelemeyiz. Sartre bu incelemesinde, bireysel özgürlük sorunundan toplumsal özgürlük sorununun temellendirilmesine geçiyor ve «toplumsal özgürlüğün kendisini Terör olarak yarattığını» belirtiyordu.

Son olarak Sartre'ın edebiyat alanındaki incelemelerinden de söz edelim. Sartre'ın Baudelaire, Jean Genet ve Gustav Flaubert üzerine yazdığı incelemeleri de var. Bu üç incelemesinde de Sartre'ın varoluşçu ruh çözümlemesinin (psikanaliz) örneklerini bulmak mümkün. Sartre'ın ruh çözümlemesi, temelde Freud'ünkinden çok farklı. Sartre, Freud'ün tersine, bütün nevroz'ların bilinçli bir seçmenin sonucu olduğunu savunmuş, bu yüzden de Baudelaire'in «yalnızlığı»nı, kökende bilinçli bir karar vermeye bağlamıştır. Genet ve Flaubert üzerine yazdıklarında da, varoluşçu ruhçözümlemenin değişik yanlarının vurgulandığı söylenebilir.

«YAŞANMIŞ» BİR ROMAN TİPİ ÖRNEĞİ PEÇORİN

«*Çağımızın bir Kahramanı*»nda Lermontov, XIX. yüzyıl Rus edebiyatının Puşkin'in Evgeny Onegin'i ile ülküleştirilen «*romantik*» tiplerine karşı yeni ve değişik bir insan tipini koyar ortaya: Peçorin. «*Çağımızın bir kahramanı*», çarlık ordusunda genç ve «*birbirini tutmayan garip huyları olan*», bir subaydır. Roman bu genç subayın, Peçorin'in başından geçen olayları anlatan beş öyküden kurulmuştur: «*Bella*», «*Maksim Maksimiç*», «*Tamam*», «*Prenses Meri*», «*Kaderci*». Peçorin, yeteneklerini anlamsız serüvenlerle saçma yiğitliklerin oluşturduğu bir bencillikle harcayan bir tip olarak belirir. Denebilir ki, ilk ağızda, Peçorin'in en belirgin niteliği, bencilliktir. Gururla beslenen bu bencillik Peçorin'i alaycı ve saldırgan yapar çoğu kez. Duyguları küçümseyen, «*yaşam kasırgasından ancak birkaç düşünce edindim, duygu değil*» diyen, öteki insanların duygularını acımasızca ezip hor gören bir tiptir o. Yakışıklıdır, sinsi bir alaycılığı, tafracılığa varan bir kayıtsızlığı vardır. Kadınları elde etmek için bu

yeteneklerini ustaca kullanır, ama kadınlar bir kez bu tuzağa düşmeye görsün, Peçorin soğumuş, bıkmıştır onlardan, Tatar kızı Bella'nın, Rus soylusu Prenses Meri'nin, Vera'nın, Peçorin'e tutulduktan sonra ondan yüz bulmamaları, mutsuzlukları bir roman olarak «*çağımızın bir kahramanı*»nın, ağır trajik dokusunu kurar. Peçorin, özel ahlâkıyle hesaplaştığı anlarda bu durumun bilincinde olduğunu açığa vurur. «*Prenses Meri*» öyküsünde bir ara şöyle konuşur: «*Yavaş adımlarla ilerliyordum. İçimde büyük bir keder vardı.* 'Acaba benim bütün görevim insanların mutluluğunu yıkmak mıdır?' *diye düşünüyordum. Doğduğum ve kımıldadığım günden bu yana kaderim, her zaman, başkalarının mutluluğunu sona erdirmeye yönelmişti.*» Ama bu yönüyle kendisini bir *vampir*'e benzetse, bundan haz duyduğunu söylese bile Peçorin, bunları elinde olmadan yaptığı inancındadır. «*İstemeyerek cellâdın ya da hainlerin rolünü oynamaya*» alınyazısının ittiğini sanır. «*başkalarının mutsuz olmalarına sebep olduğum an ben de onlardan daha az mutsuz değilim*» *der.*

Peçorin'i bu tür davranmaya iten sebepler nelerdir? Bunu, Maksim Maksimiç'e şöyle açıklar: «*İlk gençliğimde ailemin koruyuculuğundan çıktığım günden sonra, parayla ulaşılacak bütün zevkleri çılgınca tatmaya başladım. Tabii sonunda hepsinden bıktım. Sonra sosyete hayatına daldım, ondan da pek çabuk usandım. Kibar kadınlara tutuluyordum, onlar da beni seviyorlardı ama onların tutkusu ancak hayal gücümü, onurumu tatmin ediyor, kalbimse boş*

kalıyordu. Okumayı öğrenmeye başladım, bilim ler de usanç verdi. Baktım ki, ne şöhret, ne de mutluluk onlara bağlı değil, çünkü en mutlu insanlar bilgisiz olanlardır. Şöhret ise bir anlık rastlantıda çıkar. Onu bulabilmek için yalnızca becerikli olmak yeter.» Peçorin'i duygulara kayıtsız bir sinsilikle bakmaya götüren bu usanç ve cansıkıntısıdır. Marc Slonim, *An Outline of Russian Literature* adlı incelemesinde bunu Çar Nikola I'in zorba polis devletinde egemen olan ağır ve bunaltıcı düzene bağlıyor. Slonim'e göre Lermontov'un kahramanı, bu boğucu yasaklar düzeninde yeteneklerini gereğince değerlendirmesine olanak tanınmadığı için, tam anlamıyla bir «*lüzumsuz adam*» bilincine indirgenmiş bir kişidir. Peçorin'in sözleri de doğrular bu yargıyı: «*kafamda bütün geçmişi karıştırarak elimde olmadan kendi kendime soruyorum. Hangi amaçla dünyaya geldim? Ne için yaşadım? Mutlaka bir amaç vardı. Herhalde yararlı olmak için gönderilmiştim. Çünkü içimde sonsuz güçler duyuyordum. Ama o amacın ne olduğunu çözemedim. Boş, sonu olmayan, aldatıcı isteklerin çekimine girdim. Bununla birlikte yaşamın en güzel çiçeği olan soylu duyguların ateşini kökünden kaybettim. O zamandan beri kaderin elinde balta görevi yaptım.*»

Bazı eleştirmeciler Lermontov'un bu ölümsüz kahramanını bir tür «*eksik devrimci*» sayarlar. Ama Paul Foote'un «*Çağımızın bir Kahramanı*»nın İngilizce çevirisine yazdığı önsözde de belirttiği gibi (*«A Hero of Our Time, Penguin Classics»*, s. 13), Peçorin'i bir devrimci değil, «*İçinde sonsuz güçler*» duyduğu halde

bu güçleri değerlendirecek olanaklardan yoksun kalan, bu yüzden de antisosyal eylemlere itilen bir kişi, «*çağının bayağılığına ve uyuşukluğuna başkaldıran bir bireyci*» saymak daha yerinde olur.

Sözü Lermontov'a bırakalım. «*Baylar, çağımızın bir kahramanı, gerçek bir portredir, ama tek kişinin portresi değil; kuşağımızın gittikçe gelişen kusurlarından yaratılmış bir portre...*»

ROMANDA PSİKOLOJİK YABANCILAŞMA (I) YÜREK ÇÖKÜNTÜSÜ

Stefan Zweig Türk okurunun yabancısı değildir. Semih Lûtfi Kitabevinin yayımladığı «*Merhamet*» çevirisinden bu yana Zweig'den birçok yapıt çevrildi dilimize. Varlık Yayınevi «*Amok*»u, «*Korku*»yu, Cem Yayınevi ise «*Yıldızın Parladığı Anlar*»la, «*Fransız İhtilâlinde bir Politikacının Portresi: Fouché*»yi yayımladılar. Cem Yayınevince bu kez «*Yürek Çöküntüsü*» adıyla dilimize çevrilen üç uzun öyküden ikisi «*Satranç ve Bunalım*», «*Bir Kadının Hayatında 24 Saat*» daha önce çevrilerek yayımlanmıştı. Burhan Arpad bu iki öyküyü yeniden çevirmiş, bunlara bugüne değin çevrilmemiş olan bir üçüncü öyküyü «*Yürek Çöküntüsü*»nü de eklemiş.

Zweig'in öykülerini okurken hep Jose Ortega Y. Gasset'in şu sözlerini ansıdım: «*Stendhal'in Kızıl ve Kara'sının konusu birkaç sözcükle anlatılabilir. Peki ama, romanın kendisiyle bu birkaç sözcükten kurulmuş özeti arasında ne fark var? Kuşkusuz bu fark, bir üslup sorunu değildir. Önemli olan şudur oysa: Biz*

«Madame Renal Julien Sorel'e tutuldu» *derken, sadece bu olguya değinip geçiyoruz; oysa Stendhal Kızıl ve Kara'da bu olguyu açık, dosdoğru ve yalın gerçekliği içinde sunuyor bize.*» (The dehumanization of Art, sayfa: 57.) Gerçekten Stefan Zweig'in uzun öyküleri de, birkaç sözcükle özetlenebilir. Sözgelimi «*Yürek Çöküntüsü*» öyküsü, yaşlı bir adamın, bir gece bir otel odasında kızını bir başka odadan gizlice çıkarken görmesini, bundan onun bir erkekle yattığı sonucunu çıkararak çöküşünü ve ölümünü anlatır. Yaşlı zenginin bu kuruntusu mudur gerçekten onun yürek çöküntüsünü hazırlayan? Zweig, bu kuruntuyu öykü kahramanının yaşlılık karşısında duyduğu onulmaz bunalıma mı bağlamak istemiştir? Yoksa yaşlı adam, kızının bu davranışına, kaba bir burjuva ahlâkının oluşturduğu onur duygusunu yerle bir eden bir anlam mı bağışlamaktadır? Ama bu yürek çöküntüsünü oluşturan kuruntunun nedenleri ne olursa olsun Zweig, yaşlı adamın bu olaydan sonra geçirdiği ruhsal değişikliği, Jose Ortega Y. Gasset'in deyişiyle, «*Açık, dosdoğru ve yalın gerçekliği içinde*» sunuyor. Yaşlı adamın aile ve iş çevresine karşı aşırı bir vurdumduymazlıkla başlayan ilgisizliğinin (ya da kayıtsızlığının) temellendirdiği yabancılaşmayı kesin çizgilerle belirtiyor: «*İnsanları yok saydığı, görünüşünden belliydi. Hiç kimseyi sorduğu yoktu. Kendi evinde de karısının sıkıntılı umutsuzluğunun ve kızının şaşkın sorularının farkında değildi. Gazete okumuyordu. Hiç bir konuşmaya kulak vermiyordu. Benliğini saran bu hüzünlü umursamazlığı hiç bir söz, hiç bir an ol-*

sun gideremiyordu. En çok kendinin bildiği iç dünyasına bile yabancı kalıyordu» (sayfa 39).

«*Yürek Çöküntüsü*»nde Zweig bedenden önce ruhun ölümünü insana vergi bütün duygulardan *(kızmak, sevinmek, utanmak vb.,)* koparak uzaklaşmak, insanın kendisine yabancılaşması biçiminde işlemektedir. Onuruna düşkün yaşlı bir burjuvanın geçirdiği bu çöküntü süreci, burjuva ahlâkı değerlerine aldırmazlık (yaşlı adamın o günden sonra evine uşakların kapısından girip çıkmaya başlaması, giyim-kuşamına önem vermeyerek bir dilenci gibi dolaşması) ve birden din ahlâkı değerlerine kapılanması gibi birbirini bütünleyen bir doğrultuda gelişmektedir: «*Fakat hepsinin en tuhafı ve bütün şehir için pek şaşırtıcısı hiç bir gün dini bütün olmamış bu adamın birden sofulaşıvermesiydi: Hiç bir şeye ilgi duymayan, yemek saatlerine ve randevularına bir gün olsun vaktinde gelmeyen yaşlı adam tam saatinde tapınağa gitmeyi hiç kaçırmıyordu; en çok burada kendisiyle başbaşa kalabiliyor ve bir çeşit rahatlık duyuyor, karanlığın içinden kendi göğsünün boşluğuna sesleniyordu»* (sayfa 40). Yaşlı adamın dindarlığa sığınması, Zweig'in, Claudel veya Mauriac gibi katolik yazarlarla birlikte dini, burjuva ahlâkı değerinin çöküşü karşısında biricik seçenek ya da kurtuluş yolu olarak görmesine bağlanabilir. Nitekim din ahlâkı ile burjuva ahlâkı çatışması ölçüsünden «*Yürek Çöküntüsü*», Mauriac'm Thérèse Desqueyroux'sunu andırmaktadır.

Kitaptaki öteki iki uzun öykü, Zweig'in anlatım gücünün üstünlüğünü belgeleyen öykü-

lerdir. «*Satranç ve Bunalım*» olsun, «*Bir Kadının Hayatında 24 saat*» olsun, insan yaşamasının belirli olgularının, insanın duygu ve düşüncelerini ne ölçüde kesin ve temelli değişikliklere uğrattığının birer savunması niteliğindedir. Zweig, bu öykülerinde, insanlık durumunu, âdeta, küçük bir olay ya da önemsiz bir rastlantıya indirgemek ister gibi görünmektedir.

ROMANDA PSİKOLOJİK YABANCILAŞMA (II): ANAYURT OTELİ

İlk romanı «*Aylak Adam*»la amaçsız ve tedirgin bir büyük şehir aydınının yaşamını temellendirmeye yönelen Yusuf Atılgan, bir hikâye kitabıyle (*«Bodur Minareden Öte»*), gazete ve dergilerde aralıklı olarak yayımlanan birkaç hikâyesi dışında, uzun bir suskunluğa girmiş görünüyordu (Yazar bu suskunluğu, «yazma isteği duymadığını» belirterek açıklıyor.) «*Aylâk Adam*»la «*Anayurt Oteli*»nin yayımlandıkları tarihler arasında ondört yıllık bir ara bulunmasına rağmen, Atılgan'ın «insan» sorununa yaklaşımında bir değişiklik olmamış. Yazar, yaşamın maddî ve somut koşullarından soyutlanmış bir birey bilincini, tipleştirmede ölçü olarak alıyor. İlk çözümlemede dikkati çeken şu: Atılgan'm iki romanında da tip'ler, yaşamın bütünlüğü içinde, çoğu kez önemsiz bir ayrıntı gibi görünen küçük bir izlenimi bilinçlerinde abartarak, yaşam üsluplarını kökünden değiştirmeye hazır, dengesiz kişiler. «*Aylâk Adam*»da, bir pastane camının arkasında görü-

nüp kaybolan «*ürkek mavi gözlü*» bir genç kız silueti, roman kişisinin yaşamını altüst etmeye hazırlıyordu; «*Anayurt Oteli*»nde de, otelde bir gece kalan kimliği belirsiz bir kadın, yıllardır belirli ve sınırlı alışkanlıkların monotonluğu içinde yaşayan otel kâtibi Zebercet'in dünyasını büyük dönüşümlere uğratıyor. Atılgan, «*insanlık durumu*»nu, deyim yerindeyse, izlenimci (empresyonist) bir yaklaşımla temellendirmekte. İki romanı da birbirini bütünleyen bir mesajı içeriyor: «Yıllardır aradığını bulur bulmaz yitirmesine sebep olan bu saçma ve alaycı düzen,de (*'Aylak Adam'*), «değişmez bir tek kesinlik vardır insan için: ölüm.» (*'Anayurt Oteli*).

«*Aylak Adam*»ın başkişisi ile «*Anayurt Oteli*»nin başkişisi, birbirlerine kesinlikle karşıt olan tipler. Atılgan'ın dünyagörüşü açısından bakılırsa, bu bir rastlantı değil. *Anayurt Oteli*'ndeki otel kâtibi Zebercet, saçmaya varan bir monotonluğu simgeliyorsa, aylak adam bunun tam karşıtı olan tipi simgeler. Atılgan, bu iki karşıt tipte insanın durumunun değişmediğini vurgulamak, bu karşıtların birbirlerine dönüşebileceğini belirtmek, iki durumun da bir olguyu, yabancılaşma olgusunu dışlaştırdığını göstermek istiyor.

Atılgan'ın temel felsefî yanılgısı, yabancılaşma kavramını, psikolojik bir kavram olarak ele almasında. Bu onu, soyut ve metafizik bir temellendirmeye götürüyor. Oysa yabancılaşma somut ve maddî koşullarının belirlediği bir durumdur. «*Anayurt Oteli*»nde bu psikolojik ve soyut yabancılaşma ortaya konulmuş. Roman, bu yüzden cinsel kökenli bunalımları ma-

razî bir suçluluk psikozuna dönüşen Zeberçet tipinin oluşturulması doğrultusunda kurulmuş. Romanda masturbasyondan fetişizme, homoseksüelliğe ve hayvana karşı cinsel ilgiye kadar bir dizi cinsel sapıklığı Zebercet'te izliyoruz. Cinsel sapıklıkları ön plana çıkarma, Atılgan'ın «*yabancılaşma*» olgusunu toplumsal değil de, bireysel kesitte temellendirme eğilimini açıklıkla ortaya koymakta. Bu bakımdan «*Anayurt Oteli*», köksüz, soyut ve bireyci bir içeriği getiriyor.

Buna karşılık «*Anayurt Oteli*», kurgu ve anlatı yönünden yazarın ustalığını ortaya koymakta. Otel kâtibi Zebercet'in ürkünç ('macabre') yaşamının nevrotik gerilimlerini yansıtabilmek için, Atılgan'ın özellikle Poe ve Truman Capote (Capote'nin «*Gece Ağacı*»ndaki hikâyelerde geliştirdiği kurgu tekniği ile Atılgan'ın «*Anayurt Oteli*»nde uyguladığı teknik arasında büyük benzerlikler var) gibi yazarlardan yararlandığını kanıtlayacak örnekler bulunabilir. Anlatı düzeyinde ise, Atılgan'ın anglosakson romanının değişik tekniklerini belirli bir senteze ulaştırdığı görülüyor. Ne var ki, kurgu ve anlatıya ilişkin ustalıklar, romanı salt biçimi üzerinde âdeta şifre çözer gibi durarak yüceltmeye yetmez. Atılgan, bu yapıyı, yaşamı bütünüyle kavrayan bir içerikle bütünleştiremediği için «*Anayurt Oteli*» eksik, ve neredeyse kaderci bir roman olarak kalıyor.

GECE BEKÇİSİ
FAŞİST ZEBERCET

1957 yılında Viyana'da bir otel. Otelin bir gece bekçisi var, adı Max. Max, eski bir nazi subayı. Toplama kamplarından birinde görev yapmış. Bu kamptaki tutuklulardan bir genç kızla ilişkisi olmuş. Sapık bir ilişki bu. Savaş ertesinde kızı yitirmiş Max; ama nazilerle ilişkilerini sürdürmüş, Viyana'daki neo-nazi örgütünün üyesi. Bir gün otele, Amerikalı bir orkestra yönetmeni ile karısı geliyorlar. Max, kadını tanıyor: bu, Lucia'dır, toplama kampında ilişki kurduğu kız. O sırada Avusturya'da neonazilere karşı bir kovuşturma açılmıştır. Max'm nazi arkadaşları bu kovuşturmadan kurtulabilmek için, kendilerine karşı kullanılabilecek kanıtları ortadan kaldırmaya çalışmaktalar. Sonunda Lucia'nın Max'ı tanıdığını öğreniyorlar Korktukları, Lucia'nın Max'a karşı tanıklık etmesi. Bu yüzden de Max'ı kızı öldürme ya da onlara teslim etme konusunda kandırmaya çalışıyorlar. Oysa Max, bir gece otelde Lucia'nın odasına gitmiş (Lucia'nın kocası turnededir o sıra), toplama kampındaki ilişkiyi yeniden kur-

muştur; Lucia'yı öldürmeye, ya da nazi arkadaşlarına teslime yanaşmıyor. Naziler de Max' la Lucia'yı, Max'ın evinde «enterne» ediyorlar. İki sevgili eve yiyecek alamamakta, dışarı, sokağa da çıkamamaktadırlar. Sonunda, birlikte çıkıyorlar dışarı, bir köprü üzerinde nazilerce kurşunlanıp öldürülüyorlar.

Liliana Cavani'nin *'Gece Bekçisi'* ('The Night Porter') filminin konusu kısaca bu. Cavani, filminin, faşizm olgusuna yöneltilmiş bir eleştiri olduğunu açıktan söylememiş olsa bile, 'Gece Bekçisi'nin faşizmin bireysel planda bir çözümlemesini getirdiği görüşünü savunan eleştirmenler çıktı. Acaba öyle mi? Gerçekten «Gece Bekçisi», faşizmin bireysel planda bir çözümlemesini yapmakta mı? Üzerinde durulması gereken bir soru bu.

Erich Fromm, *«The Fear Of Freedom»* ('Özgürlük Korkusu') adlı yapıtında nazizmin sosyopsikolojik temellendirmesini yaparken, Almanya'da orta sınıfın aşağı tabakalarının, Hitler yönetimini benimsemeye en yatkın kesim olduğunu belirtir, ve bu kesimin sadizmle mazohizmin «birlikte bulunduğu» tipik bir karakter yapısı taşıdığını öne sürer. Fromm, nazi ideolojisinin dayandığı insan tipinin sado-mazohist karakter yapısını vurguladıktan sonra şöyle der: «Gerçekte, Almanya'daki ve öteki Avrupa ülkelerindeki orta sınıfların aşağı tabakalarında sado-mazohist karakter, tipik bir özellik gösterir; buysa, nazi ideolojisini benimsemeye en yatkın olan karakter yapısıdır. Ama sado-mazohist terimi, sapıklık (perversion) ve nevroz (neurosis) düşünülerini (İdealarını) çağrıştır-

dığından, bu bağlamda sado-mazohist karakterden söz ederken, özellikle nevrotik değil «normal» bir kişiliği öngördüğümü belirlemek amacıyla «*otoriter karakter*» terimini kullanmayı yeğlemekteyim. «Demek ki Fromm «normal» sado-mazohizmle, sapık ya da nevrotik sado-mazohizmi birbirinden ayırıyor ve «normal» sado-mazohist karakter yapısını, «*otoriter karakter*» olarak ayrı bir kategoride düşünüyor.

Gece Bekçisi'ndeki tipler, özellikle de Max ve Lucia, Fromm'un genel plandaki çözümlemesinde, gerçekten, sado-mazohist bir karakter yapısı gösterirler. Örneğin, Lucia'nın saygın bir evliliği elinin tersiyle bir kenara iterek toplama kampındaki «*celladı*»nın kollarına atılmasını, onun sevgilisi olmayı kabullenişini, ancak bununla, yani Lucia'nın sado-mazohist karakter yapısıyla açıklayabiliriz. Ancak, hemen şunu belirtmek gerekiyor: Gerek Max'da gerekse Lucia'da bu sado-mazohist yönsemeler, «normal» bir kişilik planında temellendirilmiyor: tersine, Max da, Lucia da, bu yönsemeyi, sapıklık ve nevrozla birlikte yaşamaktalar. Örneğin Max'ın evinde, cam kırıklarıyla ellerin ve ayakların kesilip kanatıldığı sahneyi anımsayalım. Banyoda el ve ayaklarını kestikten sonra tutkuyla cinsel ilişkide bulunmaları, tipik bir sapıklık (perversion) olgusu. (Nitekim Fromm, «acı verici bir deneyden sonra cinsel istek duyma»yı, tipik bir «*mazohizm sapıklığı*» olarak niteler). Şöyle de diyebiliriz: Liliana Cavani, bu tipleri, yani Max'la Lucia'yı, Fromm un «ctoriter karakter» olarak adlandırdığı «*normal* sado-mazohist karakter yapısında göster-

miyor; tersine, «*sapık*» sado-mazohist tipler olarak ortaya koyuyor. Bu da onları, nazi ideolojisinin dayandığı insan tipi olan «*otoriter karakter*»ler olmaktan çıkarıyor. Dolayısıyle film, faşizmin (nazizmin) bireysel planda çözümlemesini, bu çözümlemenin yapılması gereken insan tipi bağlamının dışına taşırıyor. Denecek ki, bu bir abartmadır; «*normal*» sado-mazohist kişilik yerine, «*sapık*» sado-mazohist kişiliği koymak, filmin anlatım gücünü yoğunlaştırmaktadır. Evet, ama şunu unutmamak gerek: sado-mazohist karakter yapısını sapıklık ve nevroz'la bütünleşen bir aşırılığa götürmek, filmde öne çıkması gereken faşizm eleştirisini çok arka planlara itmek, giderek bir «*dekor*» durumuna indirgemek sakıncasını da birlikte getirir. Nitekim, «*Gece Bekçisi*»nde de bu böyle oluyor: tiplerdeki sado-mazohistlik yönsemeler, sapık ve nevrotik bir aşırılığa vardırıldığı için, faşizmin bireysel çözümlemesi çok arka planlara itiliyor ve ön plana, sadece «*sapık*» sado-mazohist karakterlerin çözümlemesi çıkıyor. Yönetmen Liliana Cavani'nin temel yanlışlığı, faşizmin dayandığı insan tipini (Fromm'un «*otoriter karakter*» dediği «*normal*» sado-mazohist karakter yapısını) değil, sapık tipleri temellendirmek istemesinde. Bu yüzden de faşizm olgusu, filmin içeriğini belirleyen ideolojik bir sorunsal olarak değil, bir süsleyici öğe, bir «*dekor*» durumuna **düşüyor.**

'*Gece Bekçisi*'ni seyrederken, sürekli olarak Yusuf Atılgan'ın «*Anayurt Oteli*» adlı romanını ve bu romanın kahramanı, otel kâtibi Zebercet'i düşündüm. Aslında, «*Gece Bekçisi*» ile

«*Anayurt Oteli*» arasında bir paralellik kurmam sadece tematik benzeşim açısından değil. Gerçi bu benzeşimler de oldukça şaşırtıcı: Gece Bekçisi'nde Max, bir otel müstahdemidir; Anayurt Oteli'ndeki Zebercet de... Max, bir dizi ruhsal ve cinsel sapıklık ve nevrozu sergiler; Zebercet de öyle... Söylemek istediğim, aslında şu: Gece Bekçisi'nin yönetmeni Liliana Cavani, faşizmi eleştirmek amacıyla yola çıkarak (tabii, eğer gerçekten böyle bir amacı varsa!..) sonunda, sorunu, faşizmin sadece bir «*dekor*» olarak göründüğü bir sapıklık ve nevroz sergilemesine indirgemiş. Anayurt Oteli'nde Yusuf Atılgan'ın yaptığı da bu. Ama şu farkla: Yusuf Atılgan, bu bu sergilemede herhangi bir ideolojik «dekor» kullanmıyor; sado-mazohist bir sapığı ve nevrozluyu, «*dolaysız*» olarak ortaya koyuyor. Anayurt Oteli'nin kâtibi Zebercet'e SS üniformasını giydirmekle faşizmi bireysel planda ne ölçüde çözümlemiş olursanız, Max'la da o ölçüde çözümlemiş oluyorsunuz; hepsi bu kadar...

Ama haksızlık etmeyelim: Liliana Cavani, filmin «*tip*»lerinde değil, oluşturduğu «durum» larda belirli bir allegori yaratarak faşizm olgusunu vurgulamayı bilmiş. Örneğin iki sevgilinin Max'ın evinde 'enterne' edilmeleri, Dachau ya da Auschwitz kampları gerçekliğinin, allegorik bir ifadelendirmesi sayılabilir. Cavani, Max'ın apartman dairesinde bir toplama kampı atmosferi yaratabiliyor.

ROMANDA ÇOK DÜZLEMLİ GERÇEKLİK: BİR GÜN TEK BAŞINA

Jose Ortega y Gasset «*Sanatın İnsansızlaştırılması*» adlı kitabında, Stendhal'in «*Kızıl ve Kara*»sının «Julien Sorel, Mme. de Rénal'e âşık oldu» diye özetlenebileceğini yazmıştır. Vedat Türkali'nin «Milliyet Yayınları»nca düzenlenen yarışmada birincilik kazanan «*Bir Gün Tek Başına*» adlı romanı da, ilk bakışta, bir cümleyle anlatılabilir gibi görünüyor: «Kenan Günsel'e âşık oldu». «*Bir Gün Tek Başına*», bir anlamda, gerçekten bir aşk romanıdır. Ama, bütün büyük romanlar gibi «*Bir Gün Tek Başına*» gerçekliğin farklı düzlemlerini kapsadığı için, bu düzlemlere göre değişik algılarla okunabiliyor. Kimileri, bu romanı siyasal dalgalanmaların romanı olarak tarihsel düzlemde; kimileri, devrimci yönsemeleri olan bir küçük burjuva aydınının çözümü intiharda bulan kaypak tavrını vurgulayarak, toplumsal düzlemde temellendirmeye kalkabilirler. Bu yaklaşımların hepsi de doğrudur. Ama ister bir aşk romanı, ister yakın tarihimize ilişkin tarihsel bir roman, ister küçük burjuva «*umarsızlığını*» sergileyen

toplumcu gerçekçi bir roman sayılsın, «*Bir Gün Tek Başına*», gerçekliğin bu bireysel, tarihsel ve toplumsal düzlemlerini bütünüyle kavrayan bir roman. Bu yüzden de romanın sadece bir yanını vurgulamak, gerçekliğin salt bir düzlemini öne çıkararak yorumlamak, «*Bir Gün Tek Başına*»ya yapılabilecek haksızlıkların en büyüğüdür. Bu roman, insana özgü bir tasarım, bir edimi ya da bir kararı insan gerçekliğinin belirli bir kesitinde temellendiren kaba bir natüralizme yaslanmıyor çünkü. Roman kişilerinin edimlerini, tasarımlarını ve seçmelerini bir tek etmene indirgeme olasılığı yok.

Bunlar insanın doğal, bireysel, tarihsel ve toplumsal koşullar, bu koşulların karşılıklı etkileşimleri, giderek çatışmaları ile belirlenen derin ve karmaşık bütünlüğünü yansıtan karakterler (*Bir Gün Tek Başına*'da, tip ya da tipler yok; karakterler var). Sözgelimi Kenan, Nermin'den ayrılmak istiyor. Neden? Karısı çıkar ardında koşan budala bir burjuva olduğu için mi? Uzun evlilik yıllarının tekdüze (monoton) yaşamından duyduğu bıkkınlık yüzünden mi? Yoksa, Günsel'e tutuldu da salt ondan mı? Bunların biri değil, tümü birden rol oynuyor Kenan'ın kararında. «*Bir Gün Tek Başına*», bir tek yanıtın verilemeyeceği sorular getiren bir roman. İnsanı bir bütün olarak alan, onu sığ bir nedensellik şematizmi içinde değil, ama insan dünyasının derin ve doğurgan diyalektiği içinde kavratmaya çalışan bir roman.

Bunun anlamı şu: İnsan deneyleri çarpıtılmadan, değiştirilmeden ve biçimlenmeden nasılsa öyle, gerçek yaşamda olduğu gibi giriyorlar

Türkali'nin romanına. «*Bir Gün Tek Başına*», bu yüzden bir «*tip*»in temellendirilmesine yatkın olmayan içsel yapıya sahip. Türkali, insan yaşamına belirli bir biçim, deneylere belirli bir yapı, edimlere belirli bir çözümü saklayan amaçlar yüklemiyor. Tersine, bütün bunların temelinde varolan, önceden nereye varacağı kestirilemeyen sürecin derin ve karmaşık bütünlüğünü ortaya koymayı amaçlıyor. «*Bir Gün Tek Başına*»da, yaşamın kendisi var; yaşamın belli bir kalıba sokulmuş görünümü değil!..

Şimdi, Kenan'ı ve onun acı dolu, dramatik öyküsünü daha iyi kavrayabiliriz. Yukarda da belirttik: «*Bir Gün Tek Başına*» tek düzlemli bir roman gibi okunursa Kenan'ın bazı edimleri havada kalmış gibi görünebilir. Sözgelimi, intiharı... İnsan, devrimci sevgilisi onu polis sandı diye intihar eder mi? Bu, romanı ancak tek düzlemde, diyelim ki, aşk romanı diye okuyan birinin soracağı bir soru. Oysa, Kenan'ın geçmişi ve toplumsal koşulların getirdiği tedirginlikler, aile içi ilişkileri gibi, kararların ve edimlerin kökenindeki derin, devingen ve karmaşık etmenlerin (faktörlerin) oluşturduğu bir süreç söz konusu. Kenan'ın intiharı, ancak bu sürecin bağlamı içinde anlaşılabiliyor.

Vedat Türkali, romandaki bu bütünlüğü temellendirecek kurguyu da doğru olarak saptıyor. İnsan yaşamının bu karmaşık devinim sürecini dışsallaştıracak artistik anlatım biçimi, ister istemez, romanda «*zaman*» sorununu içermek durumunda. Bir edimin, bir tasarımın ya da bir seçme ve kararın oluşumunu bireysel, tarihsel ve toplumsal boyutlarıyla bir bü-

tün olarak temellendirebilmek için, bu boyutları üsluplaştıracak bir dil kurgusu gerekli. Çünkü bu edim, tasarım, ya da seçme, onu oluşturan etmenler farklı düzlemlerde olsa bile, bir anda gerçekleşiyor. Bu düzlemler arasında belirli bir senkroninin (eşzamanlılık) sağlanabilmesi amacıyla Türkali, çok değişik bir üslup denemesine girişiyor. Üçüncü tekil kişi ağzından verilen çevreye ilişkin tasvirlerden, birdenbire iç monoloğa (birinci tekil kişiye) geçerek, her edim, tasarım ya da seçmenin senkronik boyutlandırılması, sağlanıyor. Roman, dilsel açıdan üç boyutlu bir kurguya dayanmakta; Üçüncü tekil kişi, iç monolog ve diyalog. Bu üç boyut, romana, içeriğin vermek istediği derin ve devingen diyalektikle uyumlanan, görkemli bir form kazandırıyor.

Türkali'nin romanı Türk edebiyatında bir dönemeci vurguluyor. Bu yüzden de, önemli gerçekten önemli bir roman.

ROMANIN ALGILANMASI

Roger Garaudy, 1964 yılında düzenlenen «*Felsefi maddecilik ve artistik gerçekçilik*» konulu sempozyuma sunduğu bildiride, bir sanat yapıtında biçimle içerik arasındaki düzmece, sahte karşıtlığın aşılabilmesi için, önce, bu yapıtın konusunu, onun içeriğiyle bir tutmamak gerektiğini belirtir. Gerçekten de, bir romanda ya da öyküde, konuyla içeriğin çoğu kez, özdeş sayıldığına, böylelikle de birbirine karıştırıldığına tanık oluyoruz. Genellikle iyi okur olmayanlarda sıkça görülen bir yanılgı bu. Bu tür okur için romanın konusu, romanın kendisidir. Bu yüzden de romanda gerçeklik duygusu, gene çoğu kez, konunun gerçekliğiyle, ya da gerçekliğe olan yakınlığıyla bağımlıdır. Bir örnek vereyim: Vedat Türkali'nin «*Bir Gün Tek Başına*»sını okuyan biri, bana şöyle demişti: «Bir insan, salt sevgilisi ondan polis diye kuşkulandığı için intihar edebilir mi? Bu, bana gerçek görünmüyor.» Okuyanlarınız bilirler: «Bir Gün Tek Başına»da Kenan, romanın sonunda sevgilisi Günsel'in ondan polis diye kuşkulandığını öğrendikten sonra intihar eder.

Dikkat ettiyseniz, «Kenan sevgilisi onu polis sandığı için intihar etti» demedim; «Kenan sevgilisinin onu polis sandığını öğrendikten sonra intihar etti». dedim. Gerçekten de, bu iki olay (Günsel'in kuşkusu, Kenan'ın intiharı) arasında, şematik bir *nedensellik* (causalitè) ilişkisi değildir söz konusu olan; salt zamansal bir *bitişiklik* (contiguitè) söz konusudur. İngiliz felsefecisi Hume'un ortaya koyduğu gibi, insan zihni, zamansal bitişiklikle nedenselliği kolayca birbirine karıştırmaya yatkındır; insan zihninin, birbiri ardınca gelen iki olgudan öncekini neden, ötekini de sonuç saymak gibi bir koşullanması vardır. «*Bir Gün Tek Başına*»da Kenan'ın intiharını, Günsel'in kuşkusuna nedensellik ilişkisiyle bağlayan; bundan dolayı da bu intiharı gerçeklik duygusundan yoksun bulan okur da, olayların birbirini izlemesine (zamansal olarak bitişik olmalarına) baktığı, başka bir deyişle, salt konuyu algıladığı için, romanın bütünselliğini kavrayamamış demektir. Konu, olaylar dizini olduğuna göre, konunun algılanması, iki olay arasındaki ilişkinin de nedensellik ilişkisi olarak algılanması anlamına gelir. Okur, bundan dolayı, gerçeklik duygusunu, bu yanlış nedenselliğe indirgiyor; Kenan'ın intiharını, Günsel'in kuşkusuna bağlayıp «bir insan sevgilisi onu polis sandı diye intihar eder mi? Bu, bana gerçek görünmüyor» diyor.

Oysa romanı içerik açısından algılayan biri için, bu iki olay arasındaki ilişki, bir «*nedensellik ilişkisi*» değil, salt «*zamansal bitişiklik*» ilişkisidir. Ne ilki ötekinin nedeni, ne de öteki ilkinin sonucudur. Romanın içerik olarak al-

gılanmasında gerçeklik duygusu, bir olayın ötekinin gerçekten nedeni olup olamıyacağı sorununda değil, somut gerçekliğin «yeniden üretilmesi»nde ulaşılan bütünsellikte düğümlenir. Romanı içerik açısından algılamak, gerçeklik duygusunu olaylar arasındaki nedensellikte aramak yerine, bize, bu doğrultuda bir bütünsellikle aramak gerektiğini gösterir.

Burada okurdan yazara geçerek şöyle bir sınıflandırma da yapabiliriz: Doğalcı (natüralist) romancıların, romanın konu olarak algılanmasına, buna karşılık, gerçekçi (realist) yazarlarınsa, romanın içerik açısından algılanmasına ağırlık tanıdıkları söylenebilir. Ne var ki, doğalcı romancılarla gerçekçi romancılar arasındaki, *konu* ve *içerik* algılaması düzeyinde görülen bu ikiliği, romancıların felsefi tavırlarının dolaylı bir sonucu olarak görmek yanlış olmaz. Romanı, şematik bir nedenselliğe indirgemek, somut gerçekliğe analitik bir yaklaşım; bir bütünsellik olarak temellendirmekse, diyalektik bir yaklaşım oluyor. Nedensellik, açıklama ve betimlemeyi; bütünsellik ise anlatmayı içerir. Nitekim, Vedat Türkali'nin, Kenan'ın intihar nedenini «açıklamak» gibi bir amacı yok, hiç yok. Kenan'ın intiharı, romanın getirdiği bütünsellik içinde, bize küçük burjuva ideolojisinin kaçınılmaz tarihsel çöküşünü simgeleyen bir olgu olarak «anlatılmak» istenmiş.

Lukacs, «*Moskova Yazıları*»nda, içerik açısından çağdaş romanın, çökmekte olan feodalizme karşı burjuvazinin verdiği ideolojik mücadeleden doğduğunu belirtir. Burjuva romanının bütünselliği de bu ideolojinin kendisidir. Ama

Lukacs, özellikle 1848'lerdeki işçi ayaklanmalarının burjuvazi tarafından zorbaca bastırılmasından, yani artık egemen bir sınıf olan burjuvazinin maskesini yüzünden atmasından sonra, burjuva romancılarının kendi sınıfları içinde «tecrit» edildiklerine dikkati çeker ve romancıların, artık somut gerçekliği «yaşamadıkları»nı, onu «gözlemlemekle» yetindiklerini belirterek şöyle der: «Burjuva romancıları, artık anlatmıyorlar, betimliyorlardı.» Lukacs'ın bu iki anlatma tavrı arasındaki farkı somutlamak için, biri gerçekçi (Tolstoy), biri de doğalcı (Zola) iki yazarı seçmesi dikkate değer bir örneklemedir. Burjuva romanının bütünselliğini yitirmesi, burjuva ideolojisinin aşıldığını bu yüzden de bütünselliğin, artık emekçi sınıfın dünya görüşünün bağlamı içinde yerine oturduğunu gösterir. Vedat Türkali'nin romanı, Kenan tipinde burjuvazinin çöküşünü anlatmakla bize, bu dünya görüşünün bütünselliğini veriyor; Türkali açıklamıyor, betimlemiyor; anlatıyor sadece.

«ÖLMEYE YATMAK» VE KADININ ÖZGÜRLÜĞÜ

Adalet Ağaoğlu'nun «*Ölmeye Yatmak*»ı, 1930 yıllarında doğan Türk aydınlarının romanı. Batıcı cumhuriyet ideolojisinin temellendirilmeye çalışıldığı yıllarda eğitim görmüş, bu ideoloji ile getirilmek istenen dönüşümler karşısında köylü ya da küçük kasabalı ailelerin geleneksel yaşam üsluplarını değiştirmemekte direnmelerinden doğan çelişkileri yaşamış bir kuşağın romanı da denebilir. Ağaoğlu, romanın başkişisi olan Aysel tipinde, eğitim düzeyinde ortaya konan *batı*'cı cumhuriyet ideolojisi ile aile düzeyinde ortaya konan *geleneksel* ideolojiyi karşı karşıya getiriyor. Romancının Türk toplumunun bu iki kurumunu *(aile; eğitim)* birbiriyle çatışan iki toplumsal kesit olarak seçmesi rastlantısal değil. «*Ölmeye Yatmak*» ta temellendirilmek istenen kadın özgürlüğü sorunu, belirli bir tarih düzeyinde, aile ve eğitim kurumları arasındaki çatışmada somutlanır; geleneksel ideolojiyi dışlaştıran aile kurumu ile batıcı cumhuriyet ideolojisini dışlaştıran eğitim kurumu, kadın özgürlüğü sorunu-

nun trajik bir olgu niteliğiyle algılanmasını olanaklı kılacak bir biçimde çatışır. İçeriğin dayandığı bu yapısal ikilik, Aysel'de bir çelişme olarak ortaya konur. Aysel, geleneksel ideoloji ile batıcı cumhuriyet ideolojisi arasındaki bu uyuşmazlığı bütünüyle yaşarken, Dündar öğretmen (Aysel'in ilkokul öğretmeni) somut gerçekliğin bir yanını, batıcı cumhuriyet ideolojisini; Salim efendi de (Aysel'in babası) somut gerçekliğin öteki yanını, geleneksel ideolojiyi yaşarlar. Bu iki çelişik ideolojinin belirlediği durumu tek yanlı olarak algılayan ve öteki yanını kesinlikle görmezlikten gelen tiplerin okul ve ailede yetkeyi (otoriteyi) simgeleyen *'öğretmen'* ve *'baba'* olarak belirlenmesi, daha romanın başında, içeriğin dayandığı yapısal ikiliği, kesin çizgilerle ortaya koyar: Salim efendinin dükkânına giden Dündar öğretmen «oğlunuzdan kızınızdan aydınlık haberler aldığınızı umarım. Sizi bu ilçede herkese güzel bir örnek olarak göstermekten en büyük sevinci duymaktayım. Sağ olun, var olun. Beni kırmadınız. Kaymakamımızı kırmadınız. Aysel'i ortaokula gönderdiniz. Bu bile benim alnı açık yaşamama elverir» derken, Salim efendinin öğretmen gittikten sonraki ruh durumunu romancı şu sözlerle belirtecektir: «Aysel'i başkente yollamadan da boğulmaktaydı Salim efendi. Oğlu okur-yazar olduğundan bu yana boğulmakta. Kaymakam mahfellerde, bayramlarda, kalkman ışıklı bir ülkeden söz ettikçe boğulmakta (...) Kimin kimden yana olduğunu çıkaramadıkça boğulmakta. Memurinin gittikçe dışına düştüğünü hiçleştiğini görerek

boğulmakta. Boğuldukça nemrutlaşmakta. Nemrutlaştıkça yenilik, uygarlık adına ne görünürse ortalıkta, topuna birden soğukluk duymakta, hattâ kin toplamakta...» (sayfa 51). Bu perspektiften değerlendirilirse «*Ölmeye Yatmak*»ın Aysel'den sonra iki önemli kişisi, yapısal ikiliğin birbirleriyle çelişen yanlarını simgeleyen Dündar öğretmen ile Salim efendidir. Bunları, somut gerçekliği değişik ölçülerde algılayarak bir uzlaşma ya da başkaldırmaya giden öteki karakterler izler (Aydın, Behire, İlhan v.b.). «*Ölmeye Yatmak*»ta okuyucu, önceleri toplumu bu çelişkiden kurtaracak doğru çözüm yollarını Aysel'in göstereceğini sanırsa da, romanın sonlarına doğru bunun böyle olmadığı anlaşılır. Acaba doğru çözüm yolunu, Aysel'in devrimci öğrencisi Engin mi simgelemektedir? «*Ölmeye Yatmak*»ta bu durum, kesinlikle belirtilmez ve soru yanıtsız kalır.

Bence «*Ölmeye Yatmak*»ın getirdiği temel sorun, Aysel'in niçin doğru çözüm yolunu göstermemiş olmasında düğümleniyor. Aysel aile düzenine egemen olan geleneksel ideolojinin kadını kısıtlayıcı ve katı normlarından her nasılsa kendine bir yol açarak üniversite doçentliğine kadar yükselmiş aydın bir cumhuriyet kadını. Ama 40 yaşına yaklaşmışken bir gün intihara kalkıyor, «ölmeye yatıyor». Görünüşte Aysel'i «ölmeye yatmak»a götürecek bir bunalım söz konusu değil: mutlu bir evlilik yapmış, toplumda saygın bir yeri var: batıcı cumhuriyet ideolojisinin «*özgür kadın*» ölçülerine tıpatıp uyuyor yaşamı. Öyleyse intihar neden?

Aslında Aysel' ilkokuldan bir erkek arkadaşı ile parkta oturmayı bile bağışlanmaz bir suç sayan geleneksel ideolojinin katı normlarına karşı başkaldırmamıştır; tam tersine, bu norm'ların içinde kapalı kalmış, onların kendisine uygulanmasını gerektirecek cezalandırıcı durumlardan uzak durmayı seçmiş, öğrenimini ancak böyle davranarak tamamlayabilmiş, dolayısıyle de özgürlüğün bir başkaldırma olduğu gerçeğini pratikte dışlaştırma olanağından sürekli olarak uzak kalmıştır. Aysel, özgür olmadığının bilincine çok daha sonra varacaktır: «söyle bana Engin: Şimdi hayran hayran ve güvenle yüzüne baktığın kadın özgür mü? Özgürleşti mi hiç? Söyle Engin. Kurtardı mı bir şeyleri? Bu mümkün mü? Tek başına kurtulmak ve kurtarmak mümkün mü?» (sayfa: 354). Batıcı cumhuriyet ideolojisinin 'kadın özgürlüğü'ne ilişkin varsayımları, Aysel'in somut yaşam pratiği karşısında soyut ve kof sloganlar olarak görünür: «neden bu denli yalnız koymuşuz erkeklerimizi? Niye inandıramamışız kendimize? Ata'mızın ruhu üzerimizde hep kol gezip dururken, 'kadını özgür olmayan ülkenin erkeği de özgür değildir' deyip dururken ve O'na lâyık olmak için kaç milyon Türk kadınına sırtımızı çevirip başımızın çaresine bakmak üzere küçücük gövdelerimizi nelere, ne törelere siper etmişken, niye?» (sayfa: 320).

Aysel, geleneksel ideolojinin kadına, evlenip aile kurmaya yarayan cinsel bir *'nesne'* olmak dışında varoluş olanağı tanımayan yasaları karşısında, 'aydın' olmayı seçer. Wilhelm

Reich'in belirttiği gibi[1], nevroz'ların kökeninde, geleneksel ideolojinin kadını «cinsel bir nesne sayan» değer yargıları yatmaktadır. Aysel de, kadınlığını baskı altında tutmuş, geleneksel ahlâkın kuralları ile çatışan cinsel isteklerini, sürekli olarak bilinç dışına itmiştir. Bu itişin (refoulement) ruh dengesizliğine (nevroz) dönüşmesi ise, kadının, ancak, cinsellik dışında bir başka alanda varlığını onaylatmasıyle ertelenebilir. Aysel de, geleneksel ideolojinin yasaklarına başkaldırmadan (çünkü, öğrenimini sürdürebilmesi ancak bununla sağlanabilir), kendisini bir *'kadın'* olarak değil, ama bir *'aydın'* olarak onaylatmayı başarabilmiştir.

Aysel'in 'aydın'lığı, soruna köklü bir çözüm getirmemektedir oysa. Aysel aydınca konuşmalarda bile, erkeğin ona bir *'dişi'* olarak baktığının bilincine varır: «Metin'in bütün fikirlerine akıllı akıllı, bilgili bilgili karşılıklar verebildiğim ve karşı durabildiğim bir sırada; işte öyle düşüncelerimi güzel güzel savunurken; öyle işte kendi gözümde yücelip dururken; soluk soluğa şaha kalkmış bir kısrak gibi yücelirken kendi gözümde ve fikirlerimi dinlediğini, dinleyip düşüncelerimden etkilendiğini sanıp dururken 'ne güzel dudaklar!' diye birden üstüme atlayışı» (sayfa 320). Ağaoğlu, bununla, kadının temel niteliğinin 'dişilik' olduğu gerçeğinden kurtulamayacağını ima eder.

Geleneksel ideoloji ile batıcı cumhuriyet

[1] Wilhelm Reich: *La Révolution Sexuelle*'den nakleden J.M. Palmier *('Wilhelm Reich'):* Union Generale d'éditions: 10/18; S. 94 ve devamı.

ideolojisi arasındaki tümel çelişme, Aysel'in bilincine, 'kadın' olmakla, 'aydın' olmak arasında tikel bir çelişme olarak yansır. Aysel, kadın için 'aydın' olmanın ona bireysel ve toplumsal düzeyde özgürlüğünü kazandıracak bir çözüm ya da kurtuluş yolu getirmediğini anlar.

Ağaoğlu'nun soruna yaklaşımı, bir noktada D.H. Lawrence'in *'Lady Chatterley'in Sevgilisi'* romanındaki yaklaşımını anımsatıyor. Bu romanda Constance ile Mellors arasında kurulan ilişki, kadının gerçek mutluluğunun onun 'dişi'liğinde olduğu; erkekle entelektüel düzeyde eşit olmaya savaşmanın ise, kadının temel niteliği olan 'dişi'liğini yitirmesiyle sonuçlanacağı savına dayandırılmıştır[2]. 'Aydın' bir kadındır Constance Chatterley (tıpkı Aysel gibi), 'aydın' olmakta onunla boy ölçüşemeyecek bir erkekle (Mellors'la) yatar; bu yatış Constance'ı bir 'dişi' olarak bedeninin bilincine vardırır. Aysel de, tıpkı Constance gibi, ondan bir aydın olarak aşağı düzeyde bulunan öğrencisi Engin'le yatacak ve şöyle düşünecektir: «O sabahtan başlayarak ilk kez gövdemin elle tutulur, bakılıp görülür somut bir şey olduğunu anladım. Ama o sabah henüz çekingendim. Kılları alınırken bile kendi gözümde bir kadın gövdesi olduğu uzun yıllar unutulmuş, kocamla sevişirken bile hep bir fikir yığını haline gelmiş olan bu başı, bu boynu, bu kolları, bacakları hemen yeniden var saymakta bocaladım.

[2] D. Laurenson A. Swingewood: *The Sociology of Literature,* Paladin Books, s. 84.

Ellerimi belime, kalçalarıma koydum. Giyinirken öylece önden, arkadan seyrettim kendimi. Bir an soyunup aynanın karşısında çırılçıplak durmak istedim. Bu isteğimi aynadaki görüntümü azarlayarak yendim. Yine saçlarıma sığındım. Saçlarımı yeniden ve bir dolu fırçaladım» (sayfa: 184).

Aysel tipinin geliştirilmesinden anlaşılıyor ki, bir aydın olan kocası Ömer'e karşı Engin' le yatması, onun için bir başkaldırma girişimi, 'özgür' olduğunu kendi kendine kanıtlamayı amaçlayan bir edimdir. Constance Chatterley' in 'acılarla kıvranan modern kadın kafası'nın tedirginlikten kurtulamayışı gibi, Aysel de bedeninin *('dişiliğinin')* bilincine varmanın getirdiği kısa bir mutluluktan sonra, gene eski sıkıntılarını yaşamaya başlar. Engin'le yatması bir kurtuluş olmamıştır; «bilmek adına, anlamak adına evin içinde çırılçıplak dolaştırdığı» delikanlı da bir çözüm yolu getirmemiştir. Aysel bir başka kurtuluş yolunu dener: intihar. Bu da tıpkı Engin'le yatması gibi, bir başkaldırma girişimi, özgür olduğunu kendi kendine kanıtlamayı amaçlayan bir edimdir. Aysel, tikel düzeyde 'aydın' olmakla 'kadın' olmak arasında beliren bu çelişkinin, tümel düzeyde, geleneksel ideoloji ile batıcı cumhuriyet ideolojisi arasındaki yapısal ikiliğe bağlı olduğunu görür; bu yapısal ikiliğin üstesinden gelecek doğru çözüm yollarını kuramdan pratiğe dönüştüren özgürlükten yoksun olduğunu anlar. 'Özgür' olduğunu kanıtlayacak edimleri (Engin' le *'yatması'*; ölmeye *'yatması')* bireysel ve köksüz birer deney, ussal amaçlara dayanmayan

birer «*act gratuit*» olmaktan öteye gidememektedir çünkü.

Ağaoğlu'nun, «*Ölmeye Yatmak*»ta değişik roman tekniklerini (belirli bir toplumsal durumu belirginleştirmek için kullandığı «*montaj*» tekniği; iki tip arasındaki çatışmayı sergilemek için kullandığı «*mektup*» tekniği; belirli bir bilinç durumunu saptamak için kullandığı «*bilinç akımı*» ya da yerine göre «*günce*»den yararlanma tekniği) uygulayışı, biçimsel yönden romana dağınık bir görünüm kazandırma tehlikesini yaratmışa benzemiyor. Doğallıkla burada önemli olan, değişik tekniklerin içerikle bütünleşmesi kadar, bölümlerin birbirleriyle olan kurgusal ilişkilerinin anlatım düzenini bozmayacak biçimde gerçekleştirilmesidir. Ağaoğlu'nun değişik tekniklerin romandaki bu çifte işlevini, özellikle dikkate aldığı anlaşılıyor.

Sonuç olarak «*Ölmeye Yatmak*»ın, son yıllarda yazılan romanların en iyilerinden biri olduğunu, rahatlıkla söyleyebiliriz. «*Ölmeye Yatmak*» kültür ikiliğinin belirli tarihsel ve toplumsal koşullarda birey bilincine yansıyışını ustaca temellendiren sağlam, bütün bir roman.

«YÜKSEK GERİLİM» VE DİYALEKTİK

«*Ölmeye Yatmak*» adlı romanıyle cumhuriyet ideolojisinin belirli toplumsal yapılardaki çelişkilerini somutlaştırarak eleştirel gerçekçi Türk romanının, hiç kuşkusuz, en başarılı birkaç örneğinden birini veren Adalet Ağaoğlu «*Yüksek Gerilim*»deki hikâyeleri ile, bu kez, eleştirel düzeyi aşan toplumcu bir sorunsalla (problematikle) çıkıyor okur önüne. Ağaoğlu, artık, gerçekliği çarpık ve tek yanlı görünüşleriyle ortaya koyan ideolojik çelişkiler karşısında eleştirel bir tavır almakla yetinmiyor; bu çelişkileri *aşarak* gerçekliği, bütünselliği içinde kavrayan bir dünyagörüşü doğrultusunda temellendirme işini üstleniyor. Şöyle de diyebiliriz: «*Ölmeye Yatmak*»ta Adalet Ağaoğlu cumhuriyet ideolojisinin çelişkilerini yaşatan '*tip*'leri anlatmıştı; «*Yüksek Gerilim*»deki hikâyelerinde ise, gerçekliği bir bütün olarak kavrayan '*durum*'ları anlatıyor.

Adalet Ağaoğlu'nun «*Yüksek Gerilim*»deki hikâyelerinde ortaya koyduğu sorunsallıkta *tip*'lerden *durum*'lara görünen bu *aşma*, eleştirel gerçekçi düzeyden toplumcu gerçekçi dü-

zeye geçişi belirleyen bir kesinti *('coupure')* niteliğindedir. Tiplerin değil, durum'ların vurgulanması, toplumcu gerçekçi edebiyatın belirgin özelliklerinden biri, giderek, başlıcasıdır. Friedrich Engels, Minna Kautsky'ye yazdığı bir mektupta (26 Kasım 1885) belirli bir yönsemeyi içeren edebiyatın *('tendenzliteratur')*, şematizmin tuzaklarına düşmemesi için şu yolu önerir: yönseme (ya da yazarın 'yan tutması'), «*durumdan ve eylemden kendi kendine doğmalı*»dır. Ağaoğlu'nun kitabındaki hikâyelerin tümü, bu türden *durum*'lar ve *eylem*'ler üzerine kurulmuştur. İnsan tip'lerinin vurgulanması, bilerek, arka planda bırakılmış; buna karşılık insanların karşılıklı gerçek ilişkilerini vurgulayan durum'lar ve eylem'ler ön plana çıkarılmıştır. Başka bir deyişle, eleştirel gerçekçi edebiyatın insan tip'lerini temellendirmede ulaştığı en son aşama, yani, insanı bir *kendinde-son* (fin en-soi') ya da bir *amaç* gibi temellendirmeye yönelmiş metafizik kavrayış aşılmakta ve insan, bir durumun belirlenmesine ya da bir eylemin gerçekleştirilmesine pratik yaşam etkinliğiyle katkıda bulunan bir *araç* niteliği kazanmaktadır. Adalet Ağaoğlu'nun «*Yüksek Gerilim*»deki hikâyelerinin sorunsallığı bu olguya dayanır.

'Tip-hikâyesi' yerine *'durum ve eylem hikâyesi'*ni getiren bu sorunsallık, yazarı genel olarak, anlatımı artistik düzeyde geçerli kılacak biçimler aramaya götürmelidir. Bu biçimler hikâyelerin allegori'ler ya da simgelerle anlatılmış olmasıdır. Allegori, hikâyede *eğretileme* ('metaphor') düzeyi ile *sözcük* («literal»)

düzeyinde kesiksiz bir biçimde süregider (sözgelimi, Orwell'in *Hayvan Çiftliği*'nde olduğu gibi); simgeci hikâyede ise bu iki düzey sürekli olarak birbiriyle çakışmaz. Ağaoğlu «*Yol*» hikâyesinde *allegoriyi*, buna karşılık «*Duvar Öyküsü*»nde ise *simgeyi* bir anlatım aracı olarak kullanır. «*Yol*» ile birlikte kitabın en iyi hikâyelerinden biri olan «*Duvar Öyküsü*», sözcük düzeyinde ('literal level') yaşlı bir duvarın içine girerek onu çökerten küçük bir andız tohumunun masalsı hikâyesidir. Eğretileme düzeyinde ('metaphorical level') ise, doğa diyalektiğinin süreçleri içinde, tarihin diyalektiğini ortaya koymaya yönelir. Burada şu noktayı önemle belirtmek gerekiyor: aslında, doğal süreçleri simgesel olarak kullanıp bununla tarihsel bir süreci temellendirmeye (ya da Engels'in Minna Kautsky'ye yazdığı mektuptaki deyişiyle, *'toplumsal çatışmaların gelecekteki tarihsel çözümlerini anlatma'*ya) yönelmek, içinde büyük tuzaklar taşıyan bir artistik anlatım biçimidir. İnsan tarihindeki süreçleri, doğal süreçlere indirgenmiş gibi gösterme sakıncasını birlikte getiren bu yaklaşım[1] doğal süreçlerin simgesel kullanımını, bu sakınca dolayısıyle, bilim açısından geçersiz kılabilir. Ama Adalet Ağaoğlu, «*Duvar Öyküsü*»nde bu tuzağa düşmemiştir. Bu hikâyenin son bölümleri tarihin diyalektiğinin, doğa diyalektiğinden farklı olarak, insanın pratik yaşamdaki maddî etkinliği ile belirlendiği konusunda uyarıcı ve aydınla-

[1] Bu konuda «*Gerçekçiliğin Felsefi Temelleri*» adlı yazımıza bakılabilir.

tıcı açıklamalar getirmektedir. «*Duvar Öyküsü*», «bir tohumdan daha devingen olduğunu bilmenin güveniyle» insanın, bu etkinliğin bilincine varmasıyla biter: «yolcu, kazmasını toprağa saplayıp bir an durdu. Ağacın tutsaklığına baktı. Düşündü. Sonra dallardaki paçavraları iplikleri, bez parçalarını düğümlerinden teker teker çözmeye koyuldu. Her bir parçayı birbirine dolaştırmamaya ve ağacın yeni sürgünleri ucundaki sarı çiçeklerin döl yataklarını incitmemeye özen göstererek çözmeye koyuldu. Çözdükçe parçaları, parçaların dokundukları iplikleri daha yakından tanıdı.

Böylece, bu ipliklerin dokunduğu parçaları, bu parçaların ördüğü duvarı yıkmak için o da kendi kavgasının yollarını öğrendi. Kulağı, yuvarlak ve yumuşak yaprakların esen yelde usul usul anlattığı duvar öyküsünde ve bir tohumdan daha devingen olduğunu bilmenin güvenliğiyle eğildi toprağa; kazmasını sırtladı.»

Bu hikâyede yolcu, 'ağacın tutsaklığı' ile simgelenen doğanın durallığı karşısında, insanın pratik yaşam etkinliğini ortaya koyan devingenliğini belirtir. Ama bu devingenliğin bilincine varabilmesi için, deyim yerindeyse, uzun bir yolu izlemesi gerekir insanın: bu «yolu» da, insan toplumlarının tarihsel evrilme şeması çizer.

«*Duvar Öyküsü*» üzerinde bu kadar uzun uzadıya durmamın nedeni, Adalet Ağaoğlu'nun bu hikâyede John Cruickshank'ın Albert Camus'un «*Veba*»sı için söylediği gibi, «Somut ile soyutu organik olarak zorunlu bir ilişki biçiminde» birleştirmiş olmasıdır. Artistik bir an-

latım biçimi olarak simgeyi, soyut içeriğiyle, belirli bir dünyagörüşü çerçevesi içinde bu ölçüde bağdaştıran hikâyeler, Türk edebiyatında çok azdır. Cruickshank Camus'nün «Veba»sı için şöyle diyordu: «hem sözcük düzeyi, hem de eğretileme düzeyinin birbirine iyice girmiş olması, her iki düzeyin de okuyucu tarafından hemen anlaşılmış olduğunu ve her ikisinden de ayrı ayrı haz duyduğunu gösterir. Hikâyenin kendisi sürekli bir allegori ile işlenerek aşırı derecede gerilmemiştir. Okuyucunun simgeyi yorumlaması kesintisiz bir süreç değildir. Bir düzeyden ötekine geçiş, ancak kesik kesik olur. Hikâyenin sözcük anlamı dışında kalan yönü daha inandırıcıdır. Çünkü bu yön her zaman değil, ancak aralıklarla ortaya çıkar»[2]. Bu çözümleme «Duvar Öyküsü» için de geçerlidir.

Adalet Ağaoğlu roman, hikâye ve oyunlarının devrimci bir sorunsallık taşımasına ne ölçüde önem veriyorsa bu içeriğin belirli anlatım teknikleriyle uyumlanmasına da o ölçüde önem veren, sayılı birkaç yazarımızdan biridir. Belirli bir durumu somut ve nesnel bir biçimde yansıtmak için, anlatım temposunu yavaşlatıp çabuklaştırarak, gerilimler ve gevşemeler yaratarak kullanmaktadır. Sözgelimi, «*Gün Üç Dakika*» hikâyesi, sabırsızlıkla beklenen bir haberin (af haberinin) getirdiği duygusal tedirginliği bu duruma uyumlanan kesik bir bilerek kullanılmış *staccato* bir anlatım temposuy-

[2] J. Cruickshank: *Albert Camus and the Literature of Revolt*, Oxford University Press; Londra, 1960; s. 168.

la işlemiştir. Ama, öte yandan da, sözgelimi, «*Bileyici*» hikâyesindeki o ağır, kapanık ve belirli bir sonuca ('bileyicinin müteahhidi öldürmesi') doğru gittiği belli olan olayların bağlantısı, kesiksiz ve yavaş yavaş sertleşen bir tempoyla verilir. Denebilir ki Adalet Ağaoğlu, edebiyata önce oyun yazarlığıyla girmiş olmanın getirdiği dramatik tempo bilinciyle anlatımı yapı ve teknik olarak en uyumlu bileşimlere vardıran bir yazarımızdır. Bu açıdan bakıldığında «*Yüksek Gerilim*», son yılların en iyi, en başarılı (ne yazık ki, sayıları çok az!) hikâye kitabından biridir.

«GURBET, YAVRUM»DA YANLIŞ BİLİNÇLİLİK TEMA'SI

Aysel Özakın'ın «*Gurbet, Yavrum*» adlı bu ilk romanı, toplum yapısındaki «bozukluğu, geriliği bir ahlâk sorunu olarak gördükleri için, işin içinden nasıl çıkılacağına bir türlü akıl erdiremeyen» yarı - aydınların çıkmazını ortaya koymaya yöneliyor. Romanda bu yarı-aydın tipini simgeleyen baba, ilkokul öğretmenliğinden mağaza yöneticiliğine, otel kâtipliğine, kitap satıcılığına kadar bir sürü iş denemiş; ama, dürüstlüğü ve hakseverliği kadar coşkulu ve hayalci karakteriylele hiç birinde dikiş tuttura-madığı için Kanada'ya göç etmiştir. «*Gurbet, Yavrum*», Kanada'ya, onu görmeye giden kızının ağzından, bu tiplerin yanılgılarını çözümlemeyi amaçlıyor.

«*Gurbet, Yavrum*»da öne çıkarılarak vurgulanmak istenen tip, bu yarı-aydın baba tipidir. Bu «başeğmeyen, kimsenin karşısına ezik durmayan», kendisinde büyük ve gerçekleşmesi olanaksız misyonlar vehmeden hayalci, cumhuriyetin ilk yıllarındaki egemen ideoloji bağlamında bir «devrimci» sayılabilir. Romandaki

«geri dönüş»leri (flash-back) sağlamakta bir anlatım (üslup) gereci olarak kullanılan mektuplar (babanın kızına yazdığı mektuplar), bu yarı-aydınm *«devrim»* sorununu nasıl çarpık ve tek yanlı olarak kavradığının ortaya konulmasına katkıda bulunuyor. Bir başka deyişle, babanın mektupları, biçim açısından romancıya, geçmişin belgelenmesi doğrultusundaki «geridönüş»leri gerçekleştirme olanağı verirken; içerik açısından da, babanın yaşamakta olduğu *«yanlış bilinçlilik»* durumunun anlatılabilmesini sağlıyor.

Yazarın da belirttiği gibi (Bk. Cumhuriyet Gazetesi, Sanat Eki; 11 Ekim 1975) *«Gurbet, Yavrum»*, bu *«yanlış bilinçlilik»* durumunu eleştirmek, bu bilinç durumunun hangi koşullarda aşılabileceğini göstermek, hangi tutamaklardan çıkılarak *«doğru bilinç»*e ulaşılabileceğini ortaya koymak gibi önemli bir sav taşımaktadır. Aysel Özakın, romanında bu savı gerçekleştirebilmiş, bu düşünsel içeriği bir roman gereci olarak başarıyla kullanabilmiş mi? Sorun, burada düğümleniyor.

Aysel Özakın'ın yukarıda anılan konuşmasında belirttiğine göre, romanda *«yanlış bilinçlilik»* durumunu baba simgeliyorsa, «doğru bilinçlilik» durumunun simgelenmesi işlevi de genç kıza yüklenmiştir. Romanda, *yanlış bilinçlilik* durumuna karşı bir *«antitez»* getirdiği söylenen genç kızı, Kanada'dan ayrılıp yurda dönmesinden kısa bir süre önce, babasıyle yaptığı bir konuşma dışında (romanda 20. bölüm) bu «doğru bilinçlilik» tavrını vurgulayan herhangi bir konum içerisinde görmüyoruz. Gerçi ro-

manda, yer yer genç kızın, babasının mektuplarına karşı belirli bir eleştirel tavır takındığına tanık olmuyor değiliz. Ne var ki, romanın bütünü içinde çok silik ve belirsiz kalan bu vurgulamalar, babanın, içinde bulunduğu somut gerçekliği bütünüyle kavrayamayışındaki trajik durumu temellendirmeye yetmiyor. Aysel Özakın'm yanılgısı, belirli bir tipin simgelediği durumun (örneğin, burada, babanın kişiliğinde ortaya konulmak istenen «*yanlış bilinçlilik*» durumunun), bireysel tarihini anlatmanın, o tipin trajik bir tip olarak temellendirilmesi için yeterli olduğunu düşünmesindedir. Yanlış bilinçlilik durumunu vurgulamaya yönelik bir bireysel tarih, ancak doğru bilinçlilik durumunu belirleyen bir başka bireysel tarihle ilişkiler kurularak, bu ilişkilerin uzlaşması olanaksız çatışmalara dönüşümünü sergileyerek trajik kılınabilir. Oysa, romanda bu işlevi (yazarın deyimiyle, «*antitez*» olma işlevini) üstlendiği söylenen genç kızın, babasıyle bu doğrultuda bir çatışma içinde olduğunu gösteren durumlar ve olaylar görülmüyor. Daha da önemlisi, Aysel Özakın'ın babasını düşünsel açıdan eleştirmek isteyen genç kızı, ona duygusal açıdan çok yakın bir kişi olarak göstermesidir. Bu da, romanın bütünlüğüne ilişkin bir değerlendirmede, kızın babasıyle olan duygusal uyumunun, son çözümde, onunla olan düşünsel anlaşmazlığından çok daha ağır basması sonucunu doğuruyor.

Bu açıdan bir başka önemli nokta da şudur: Romandaki genç kız, kendi duygusal ve düşünsel gelişimini, yani kendi bireysel tarihi-

ni ortaya koyarken, çocukluğundaki yanlış bilinçlenme yapısını belirginleştiren durumlar ve olayları öne çıkarmakta; buna karşılık bu bilinç durumunu aşıcı ve dönüşüme uğratıcı bir doğru bilinç tavrına ulaşmasını gösteren (ya da, göstermesi gereken) durumları ve olayları arka planda bırakmaktadır. Genç kızın bireysel tarihi anlatılırken bu tavır ortaya konulsaydı, kızın babasıyle olan çatışmalarının doğrudan ortaya konulması gerekmeyecek; bu çatışma her iki bireysel tarihin paralelliğinden, yani dolaylı olarak, temellendirilmiş olabilecekti.

Aysel Özakın'ın bu romanda, amacına ulaştığını sanmıyorum. «*Gurbet, Yavrum*», bu yüzden, yumuşak ve adeta *naif* bir duyarlıkla yazılmış, ama oldukça değişik bir biçim denemesini başarıyle uygulayan, bir tür eleştirel gerçekçi roman düzleminde kalıyor.



Türk edebiyatında roman her geçen gün biraz daha hakkı olan önemli yeri almaktadır. Bu, edebiyatımızın bellibaşlı kalemlerini roman gerçeği ve ülkemizdeki gelişmesi üzerinde düşünmeye götürüyor. Böylelikle hem genel olarak romanın, hem Türk romanının sorunları meydana çıkmış olacak, tartışmalar romancıların çalışmalarına yararlı aydınlıklar getirecektir.

Boğaziçi Üniversitesinde felsefe okutan Hilmi Yavuz, Türk şiirinin olduğu kadar, Türk deneme ve eleştirisinin de önemli adlarından biri. Roman Kuramı ve Türk Romanı'nda roman türünün temel kuralları ve ilkeleri üzerinde durduğu kadar, ünlü romanları ve romancıları da ele almakta titiz dikkati ve geçerli estetik ölçütleriyle eleştirmektedir.

Yazarın, 'Felsefe ve Ulusal Kültür' adıyle yayımlanan ve kısa bir süre içinde tükenen makale ve incelemelerinin yeni basımı da Bilgi yayınları arasında çıkacaktır.

BİLGİ BASIMEVİ - ANKARA **20 LİRA**