Edebiyat Yazıları

Kuram ve İnceleme



JALE PARLA

iletişim

JALE PARLA 1945'te İstanbul'da doğdu. 1964'te Arnavutköy Amerikan Koleji'ni, 1968'de Robert Koleji'in Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nü bitirdi. 1978'de Harvard Üniversitesi'nden anadalı İngiliz Edebiyatı, yandalları Fransız ve Alman Edebiyatları olmak üzere Karşılaştırmalı Edebiyat doktorası aldı. 1976-2000 yılları arasında Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü'nde öğretim üyeliği yaptı. Halen Bilgi Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde öğretim üyeliği yapmakta olan Parla'nın *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik* (1985), *Babalar ve Oğullar - Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri* (1990), *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (2000), *Kadınlar Dile Düşünce* (Sibel Irzık ile beraber, 2004), *Balkan Literatures in the Era of Nationalism* (Murat Belge ile beraber, 2008), *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* (2011), *Orhan Pamuk'ta Yazıyla Kefaret* (2019) adlı kitapları yayımlanmıştır.

İletişim Yayınları 3339 • Edebiyat Eleştirisi 78
ISBN-13: 978-975-05-3552-9
© 2023 İletişim Yayıncılık A.Ş. / 1. BASIM
1. Baskı 2023, İstanbul

EDİTÖR Kerem Ünüvar
KAPAK Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Yağmur Yıldırımay

BASKI Ayhan Matbaası · SERTİFİKA NO. 44871
Mahmutbey Mahallesi, 2622. Sokak, No: 6/31 Bağcılar 34218 İstanbul
Tel: 212.445 32 38 • Faks: 212.445 05 63

CİLT Güven Mücellit · SERTİFİKA NO. 45003
Mahmutbey Mahallesi, Devekaldırımı Caddesi, Gelincik Sokak,
Güven İş Merkezi, No: 6, Bağcılar, İstanbul, Tel: 212.445 00 04

İletişim Yayınları · SERTİFİKA NO. 40387
Cumhuriyet Caddesi, No. 36, Daire 3, Seyhan Apartmanı,
Harbiye Mahallesi, Elmadağ, Şişli 34367 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

JALE PARLA

Edebiyat Yazıları

Kuram ve İnceleme

iletişim

Ayşe Buğra Kavala ve Osman Kavala'ya...

İÇİNDEKİLER

Birkaç Söz 9

BİRİNCİ KISIM

Kuram

16. ve 17. Yüzyıllarda Avrupa Edebiyatı 13

18. Yüzyıl Avrupa Edebiyatı 27

20. Yüzyılda Edebiyat Eleştirisi ve Terry Eagleton 39

Romans "Gül"ünden Frankenstein'in "Canavar"ına: Romanın Çıkışında Kadın 53

Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi? 65

Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı 83

Edebiyat Kanonları 105

Edebiyatta Karakter ve Tip 111

Türk Romanında Tarih ve Üstkurmaca 119

Mehmed Uzun ve Dil 131

Gelenek ve Bireysel Yetenek: Kanon Üzerine Düşünceler 137

Dünya Edebiyatı, Karşılaştırmalı Edebiyat ve Franco Moretti 147

Alegoriden Mesel'e: Türk Romanında Anadolu'nun Kayıtları 153

Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası 171

Canlanan Heykelin Tekinsizliği 199

Karşılaştırmalı Edebiyat: Tartışmalar 207

İKİNCİ KISIM

İncelemeler

Kurt ve Gül: Peride Celâl'in *Kurtlar*'ında Gizli ve Açık Metinler 231

Memet Baydur'un Öyküleri: *Gözün Kahverengi Suyu* 245

Daniel Defoe ve *Moll Flanders* 253

Yaşar Kemal'in Eksantrikleri 261

Rakım Efendi'den Nurullah Bey'e, Cemaatçi Osmanlılıktan Cemiyetçi Türk Milliyetçiliğine Ahmet Mithat'ın Romancılığı 289

Kadınların Destanı Olur mu? 325

Bir Vapur Olsam: Kadın ve Özgürlük 343

Bir Hiciv Ustası Olarak Adalet Ağaoğlu 355

Yasta "Hah" Dedirten 361

Mandarinin Ölümü 369

***Saatleri Ayarlama Enstitüsü*: Postmodern Bir Pikaresk** 377

Hümanist Bir Zaman Öykücüsü: Tarık Buğra 391

***Veba Geceleri*: Görsel Bir Modern Epik** 403

Cevat Çapan'ın Şiir Dünyasının Duyumsattıkları 423

Dizin 435

Birkaç Söz

Son kırk yıla yayılan bu yazılar Taha Parla'nın teşvik ve emeğiyle bir araya geldi. Çeşitli mecralarda basılmış makalelerden ve basılmamış konferans ve panel konuşmalarından derlendi. Bazılarında küçük değişiklikler yapıldı.

Bunları tekrar okurken gözümde bir kısmı artık aramızda olmayan dostlar ve bu dostlarla yaptığım edebiyat sohbetleri canlandı.

Ve tabii emekliliğimle birlikte tek tek özlemle hatırladığım öğrencilerim...

Oldukça zahmetli bir süreçte toparlanan bu derlemeye emeği geçen Kerem Ünüvar'a çok teşekkür ederim.

Burada toplanan çalışmalar, başka çalışmalara önsöz oluşturabilirse ne mutlu bana!

JALE PARLA
Ağustos, 2023

BİRİNCİ KISIM

Kuram

16. ve 17. Yüzyıllarda Avrupa Edebiyatı*

16. yüzyıl Avrupası mutlak kralların Avrupa'sıydı. Ortaçağ'da Avrupa'nın kültürel yaşamı Kilise tarafından belirlenmişken, 16. yüzyıldan başlayarak Kilise'nin kültürel yaşam üzerindeki etkisini saray devraldı. Yeni kültürün öncüleri hümanizma hareketinin ilke ve ölçütlerini eğitim ve kültürün temeli olarak saptadılar. Saray çevresinde yeşeren bu kültürde soyluların iyi bir hümanist eğitim görmüş olmaları öncelikle önem kazandı.

Feodalizmin yıkılışından sonra toplumsal yapıda da önemli bir değişiklik oldu. 16. yüzyıldan başlayarak Avrupa'nın ekonomik etkinliği tarımdan ticarete yöneldi. Mutlak krallar merkantilist politikalarla ticareti destekleyerek bir yandan dayanacakları yeni bir sınıf yaratmaya, bir yandan da bu yeni sınıfın zenginleşmesiyle vergi gelirlerini arttırmaya önem verdiler. Kapitalizmin başlangıcı olarak da kabul edebileceğimiz bu merkantilist dönemde kent yaşamı önem kazandı, saray soylusu kavramı yanı sıra kent soylusu kavramı da gelişti. Ticaretin gelişmesinde, mutlak kralların yanı sıra, Amerika ve Hindistan yolunun keşfinin yarattığı zenginlik düşleri de etken oldu. 16. yüzyılın, özellikle ilk yarısında, coşkulu bir iyimserlik, başarı hırsı, ulusal bütünleşme ve güven, eylemcilik Avrupa yazınının belirgin özelliklerini oluşturmuştur.

(*) *Osmanlılarda ve Avrupa'da Çağdaş Kültürün Oluşumu*, yay.haz. Engin Deniz Akarlı, Metis Yayınları, İstanbul, 1986, s. 150-160.

Feodal düzende egemen olan vesayetçi Hıristiyan dünya görüşü, 16. yüzyıldan başlayarak yerini Protestan bireyci dünya görüşüne bıraktı. Vesayetçi Hıristiyan dünya görüşüne (*Christian paternalistic ethic*) göre bu dünyanın bütün nimetleri ve acıları geçicidir, önemli olan öldükten sonraki yaşamdır. Yönetenler, yani derebeyleri, toplum bireylerinin koruyucusudur, yönettikleri köylü ve zanaatkârlar da onlara itaat etmekle yükümlüdürler. Derebeyliklerde yaşam kazanç ve kâr üzerine değil hiyerarşik bir düzen içinde belirlenmiş karşılıklı hizmet ve yükümlülükler üzerine kurulmuştur. Oysa 16. yüzyılda, sarayın yönlendirdiği merkantilist, yani alım, satım ve kâra dayalı yeni ekonomik düzenin Katolik Kilisesi'ne karşı çıkan Protestanlıkla pekişmesiyle Avrupa'da burjuvalaşma süreci başladı. Derebeyliğe özgü ataerkil ve kırsal ilişkiler hızla geriledi.

Yeni bir dünya görüşünün ortaya çıkışı insanın kendi ve diğer insanlar hakkındaki düşüncesinin değişerek yeni bir perspektif kazanmasını, buna bağlı olarak da "insan doğası" kavramının yeniden tanımlanmasını içerir. 16. yüzyıl dünya görüşünde insan artık Katolik Kilisesi'nce tanımlanan mütevekkil, toplumdaki yeri doğumuyla belirlenmiş, dünyevi nimetlere karşı ilgisiz kalıp manevi yönlerini geliştirerek cennete hazırlanması gereken insan değildi. Çağın yeni insan kavramına en uygun düşen tanım da hümanist düşünce sistemi içinde bulunduğu için, 15. yüzyılın ikinci yarısında İtalya'da başlayan hümanizma 16. yüzyılda hızla bütün Avrupa'ya yayıldı.

Hümanizma Kilise merkezli bir düşün ve edebiyata başkaldırıdır. Hümanistler Katolik Kilisesi'nin öğretisi yerine eski Yunan klasiklerine döndüler ve yaşadıkları çağı anlamakta ve tanımlamakta Kilisesi'nin öğretisinden çok eski Yunan felsefesinden yararlanabileceklerine inandılar. Hümanist düşüncenin temelinde bireycilik ve bireyin etkinliğine inanç yatıyordu. Ortaçağ düşüncesinin tersine kudret ve servet aşağılanmıyor, hatta iyi amaçlara kullanılmak koşuluyla yararlı bile sayılabiliyordu. Hümanizmanın en önemli boyutu eğitimdi ve bu eğitimin amacı da düşünce ve iradenin bireyin olumlu gelişimi için disiplin altına alınmasıydı. Bu amaçla eski inançların sorgulanması gerekiyorsa bu da yapılmalıydı. Kültüre gelince, bu sözcük artık daha evrensel bir kapsam ka-

zanmalı, yalnız Hıristiyanlık kültürünü değil eski Yunan'dan başlayarak bütün insanlığın kültürünü kapsamalıydı.

Hem İngiltere hem de Fransa'da hümanizmanın babası Hollandalı yazar Desiderius Erasmus'tur. Erasmus İngiltere'ye 1499 yılında geldi ve o sırada Oxford'da ders veren John Colet, William Grocyn ve Thomas Linacre'ı etkiledi. Linacre aynı zamanda sarayda da hocaydı. Erasmus'un en çok etkilediği İngiliz yazar Sir Thomas More'dur. More'un *Ütopya*'sı (1516) hümanist düşüncenin klasik ürünlerinden sayılır. Fransa'daysa Erasmus'un takipçileri arasında Guillaume Budé, Lefevre d'Etaples, Etienne Dolet, Théodore de Bèze, George Buchanan sayılabilir. Bunlardan Budé, I. François'nın Collège de France'ı kurmasında etkili olmuştur; George Buchanan da Montaigne'in hocasıdır.

Her ne kadar Erasmus ve More yapıtlarını Latince yazdılarsa da, edebi ve felsefi yapıtların ulusal dillerde mi yoksa Latince mi yazılması gerektiği onlardan sonraki kuşaklarda tartışma konusu oldu. Yeni çağın burjuva bireyciliğine yakışan dil ulusal dildi, fakat aydınların dili hâlâ Latinceydi. Dahası, aydınlar ciddi ve kalıcı yapıtların Latince yazılması gereğine inanıyorlardı. Fakat hem İtalya hem de Fransa ve İngiltere'de Latince retoriğin katı taklitçiliğine karşı bir tepki gelişti. Joachim du Bellay adlı Fransız düşünürü *Fransız Dilinin Savunması* adlı kitabında (1549) önemli olanın bir yazının dili değil içeriği olduğu görüşünü savundu. Kaldı ki, eğer ulusal diller Yunanca ve Latincenin inceliklerinden yoksun idiyseler, bu o ulusun yazarlarının kendi dillerini geliştirmesi için başlı başına bir amaç oluşturmalıydı. İngiltere'de Kraliçe Elizabeth'in hocası Roger Ascham (1515-1568) okçuluğa ilişkin *Toxophilus* adlı kitabında bundan böyle bütün edebi, bilimsel ve felsefi kitapların ulusal dilde yazılmasını önerdi. Çünkü ulusal dili geliştirmek, kitlelere ulaşmayı ve onları eğitmeyi amaçlayan hümanizmanın başlıca uğraşlarından biri olmalıydı.

Tiyatro

16. ve 17. yüzyıllarda Avrupa'da tiyatro deyince kuşkusuz akla ilk gelen isim büyük İngiliz oyun yazarı William Shakespeare'dir. İn-

giltere'de Tudor sülalesinin başa geçmesiyle gerçekleşen toplumsal denge ve hümanistlerin öncülüğünde açılan coşkulu kültür ortamında Shakespeare'in yapıtlarını onun dehasının olduğu kadar yaşadığı çağın ürünü olarak da görmek zorundayız. Eğer Spenser, Sidney, Wyatt ve Surrey'in İngiliz şiirine, Marlowe'un tiyatroya, gene Sidney ve Lyly'nin düzyazıya getirdikleri büyük ustalıklar olmasaydı, Shakespeare Chaucer geleneğinin aşıldığı bir ortamda tiyatroya getirdiği tüm yeniliklerin öylesine rahat bir kabul görmesini sağlayamazdı. 16. yüzyılda sanki her şey İngiliz tiyatrosunun engellenemez yükselişi için elbirliği etmiş gibiydi. Saray tiyatroyla çok yakından ilgileniyor ve tragedyaların yanı sıra eğlence amacıyla yazılan güncel konulu kısa komedyaları da teşvik ediyor ve aktörlere kapılarını açıyordu. Bir yandan birkaç yüzyıl geriye giden dinî ve ahlâki oyunların (*miracle and morality plays*) diğer taraftan kuşaktan kuşağa aktarılmış sözlü edebiyat geleneğinin oluşturduğu elverişli ortam ulusal, dünyevi ve popüler bir kültür yaratmayı amaçlayan hümanizma hareketiyle de birleşince, tiyatronun hem aydın ve soylu çevrelerce hem de halk tarafından benimsenebilmesi sorunsuz ve çelişkisiz gerçekleşebildi. Elizabeth çağı tiyatro yazarları hiç güçlük çekmeden klasik biçimleri güncel toplumsal, siyasi ve felsefi konuları deşmek için kullanabildiler. Örneğin Seneca tragedya geleneğinden esinlenen Sackville ve Norton *Gorboduc* adlı tragedyada İngilizler için çok güncel bir konuyu, veliahtsız bir tahtı bekleyen tehlikeleri anlattılar. Çünkü evlenmeyi reddeden kraliçelerinin çocuğunun olmaması İngilizleri ilerde çıkabilecek taht kavgaları konusunda endişelendiriyordu. Gene Terence ve Plautus'un komedi geleneğinden esinlenen Nicholas Udall'ın *Ralph Roister Doister*'ı özgün İngiliz komedyasının ilk örneğini oluşturdu.

Shakespeare'in öncüsü sayılan Christopher Marlowe yeni çağın gözü pek ruhunu, yaşam sevgisini, mücadele hırsını, kudret tutkusunu oyunlarında coşkuyla dile getiren bir tiyatro yazarıdır.

Marlowe'un bütün oyunlarının başkişileri kudret ve egemenlik tutkusuyla yanıp tutuşurlar ve trajik sonları onların bu tutkularını hiçbir noktada denetleyip dizginleyememelerinden kaynaklanır. *Doctor Faustus*'un Faustus'u bu kudrete yasak bilgi, *Tamburla-*

ine'in Timurlenk'i savaş ve şiddet, *Jew of Malta*'nın Barabas'ı Makyavelist entrika yoluyla ulaşmayı amaçlar. Sonunda hepsi kaybeder, başka bir deyişle "aşırılıklarının" cezasını çekerler, fakat Marlowe bu kişilerin dev tutkularına duyduğu hayranlığı da gizlemez. Marlowe'un özellikle Faust mitini yeniden ele alışı, bu mitin evriminde bir dönüm noktasıdır. Bilindiği gibi Faust miti Dr. Faust adlı bir kilise bilgininin şeytana ruhunu satarak kilisenin yasakladığı bilgiye sahip ve Tanrı kadar kudretli olmak istemesinin sonuçları üzerine kuruludur. Mit, Ortaçağ'da yaşamış Georg Faust adlı bir bilginin ölüleri diriltme şarlatanlıklarına dayalı efsaneden kaynaklanır. Sonradan bu Georg Faust, ilk Alman matbaacılarından Johann Faust'la karıştırılmış ve Faust'un tanrıtanımazlığına bunu kitapla yayma günahı da eklenmiştir. 1587 yılında bu efsane dindar bir yayımcı olan Johann Spies tarafından derlenerek Hıristiyanların ibretle okumaları için *Faustbuch* adıyla basılmıştır. Marlowe'un *Dr. Faustus* tragedyasına kaynak olarak kullandığı kitap, *Faustbuch*'un 1592'de İngilizceye yapılan çevirisidir. Marlowe'un *Dr. Faustus*'unun en ilginç yanı Faust'un yasak bilgi tutkusunun yerini entelektüel meraka bırakmış olmasıdır. 16. yüzyılda artık bilgi kilisenin resmî bilgisi dışına çıkabildiği, hatta bilginin araştırma ve gözlemden kaynaklanması öngörüldüğü için, Marlowe'un Dr. Faustus'unun bilgi arayışı trajik olduğu kadar yüceltilmiş bir eylemdir de. Fakat bütün Marlowe başkişilerinde olduğu gibi bilgiye bu susamışlık, kudret tutkusu ve zevk düşkünlüğüyle birleşir ve böyle olunca da hümanizmanın toplum ve bireyin yararına kullanılması gereken bilgi tanımının dışına çıkar. Fransa'da kilise dogmasına karşı College de France'ın kurulduğu, Francis Bacon'ın *The New Atlantis*'inde ütopik bir araştırma merkezinin (Solomon's House) düşlendiği bir yüzyılda, kişinin bilgi arayışı yüzünden lanetlenmesi düşünülemezdi. Bu yüzden Faust mitinin tematik merkezinin "yasak bilgi"den "bilginin nasıl kullanılacağı" sorunsalına kaymasını doğal karşılamak gerekir. 16. yüzyıl için bu sorunun yanıtı da belki başka bir büyük hümanist yapıtta, Rabelais'nin *Gargantua ve Pantagruel*'inde bulunabilir. Bu kitapta baba dev Gargantua tahsile giden kendinden de devasa oğlu Pantagruel'e yazdığı mektupta şu öğüt ve uyarıda bulunur: "Vicdansız bilim, ruhun ölümüdür."

Aynı temaya Shakespeare'in *The Tempest* (Fırtına) adlı oyununda da rastlarız. Bu oyunda Prospero geniş bir bilgi ve doğa üstü güçle donatılmıştır ama bu gücünü yalnızca başkalarının iyiliği için kullanır. Shakespeare'in tarih piyeslerinin de ana konuları Tudor İngilteresi'nin belli başlı toplumsal ve siyasi sorunlarıdır. Adil ve iyi krallık kavramı, dünyada Tanrı'nın temsilcisi sayılması gereken mutlak hükümdara başkaldırmanın günahı, kötü kralların toplumu ne tür felaketlere sürükleyebileceği bu oyunların ana temalarını oluşturur. O kadar ki, *II. Richard* oyununu seyreden Kraliçe Elizabeth'in oyun bittikten sonra hoşnutsuzlukla çevresindekilere dönüp "II. Richard benim," dediğine ilişkin bir söylenti vardır. Edebiyat tarihinin belki de en çok yönlü sanatçısı olan Shakespeare'in yalnızca soyluların sorunlarıyla ilgilendiğini söyleyemeyiz. Çağının yaşamının her boyutuna üstün bir duyarlılığı olan bu yazar, soylular kadar tüccarları da konu edinmiş, çalışkan ve girişimci tüccarların ulusunun ilerlemesinde oynadığı olumlu rolü de birçok oyununa konu edinmekten geri durmamıştır.

Shakespeare'in dünya edebiyatında günümüze dek sürdürdüğü yerini belki şöyle açıklayabiliriz: Her yönüyle çağını yaşayan ve yansıtan Shakespeare bu duyarlılığını her zaman tikelleştirmiş, toplumsal sorunları kişinin ahlâk düzeyinde de anlamlı bir biçimde sunmuştur. Ortaçağ dünya görüşünün temelinde evrenin, dünyanın ve insanın belli bir düzen içinde yaratıldığı ve bütün ilişkilerin bu düzendeki sırayı bozmadan sürdürülmesi gerektiği yatıyordu. Bu düzende insan ne melek ne de canavardı. 16. yüzyıldan başlayarak insanın iyi ve kötü yanlarını dengeleyip evrensel düzenle uyumlu bir varlık sürdürebileceği savunuldu. Önemli olan gerek toplumsal gerekse kişisel düzlemlerde evrendeki uyum ve dengeyi sağlayabilmekti. Denge bozulunca uyum, uyum bozulunca da düzen tehlikeye giriyordu. 16. yüzyılın sonunda Shakespeare'in oyunlarının karamsarlaştığını, denge ve uyumu tehdit eden kötü güçlerin daha büyük bir etkinlik kazandığını görürüz. *Hamlet, Troilus ve Cressida, Othello, Macbeth, Kral Lear, Antonius ve Kleopatra* bu karamsar dönemin oyunlarıdır.

Fransa'da tiyatro altın çağını neredeyse İngiltere'den tam bir yüzyıl sonra, 17. yüzyılın ikinci yarısında yaşadı. Bunun nedenleri ara-

sında din savaşlarının 16. yüzyıl boyunca sürmüş olmasından ötürü Fransa'da sosyal ve siyasi dengenin İngiltere'den daha geç gerçekleşebilmesi, toplumsal değişimin daha uzun süreçlerde oluşması, tiyatroya sağlanan saray desteğinin daha zayıf olması, Fransız tiyatro yazarlarının klasik biçimlere bağlılığının daha uzun sürmesi gösterilebilir. Özellikle, Fransız tiyatro yazarlarının yer, zaman ve konu birliğine sıkı sıkıya bağlı kalmakta ısrar etmeleri ilk önemli oyun sayabileceğimiz Corneille'in *Le Cid*'ini (1636) bile olumsuz bir biçimde etkilemiştir. Corneille'in oyunlarının önemi çağının soyluluk idealini dile getirmeleridir; bu oyunların tümünde soylu başkişi şeref ve aşk arasında bir seçim yapmak zorunda bırakılır ve uzlaşmanın mümkün olabildiği ender durumlar dışında (*Le Cid*'de kralın aracılığıyla uzlaşma mümkün olur), şerefi için aşkını feda eder.

Fransız tiyatrosunda büyük tragedya sayılan ilk örnekleri Jean Racine (1639-1699) vermiştir. Racine çağının tiyatrosunun tutsak olduğu klasik biçimselliği ve mekanik çatışmaları aşarak kişilerine derin bir psikolojik boyut kazandırabilen ilk Fransız oyun yazarıdır. Başyapıtı *Phedre* 17. yüzyıl Fransız tragedyasında da en önemli yapıt sayılır.

Fransız komedyasının ilk önemli oyun yazarı Jean-Baptiste Poquelin ya da Moliere'dir (1622-1673). Moliere de Shakespeare gibi, oyun yazarlığına aktörlükle başladı. 1658'de tiyatro grubuyla Paris'e geldi ve Orlean düküyle Kral XIV. Louis'nin himayesine girdi. Moliere'in komedileri çağının toplumsal hastalıklarının akılcı bir hicvidir. Kimi zaman Moliere'in hicivciliği onu destekleyenleri bile kızdırmış, örneğin *Tartuffe* bir kez XIV. Louis tarafından seyredildikten sonra beş yıl süreyle yasaklanmıştır. Kilisenin iki yüzlülüğü ve çifte değerlerini ele alan *Don Juan* da aynı akıbete uğramıştır.

Pastoral geleneği

16. ve 17. yüzyılların saray merkezli kültürel yaşamında saray hem çekici hem de ürkütücü bir yerdi. Edebiyat ve sanatın varlığı, hümanist ideallerin gerçekleşmesi sarayın desteğine bağlıydı. Bunun için hümanist yazarlar ilk olarak saray mensuplarını eğitme-

yi amaçladılar. İdeal soylunun nasıl bir kişi olması gerektiğini anlatan kitaplar Castiglione'nin *Il Cortegiano* adlı yapıtından esinlendi. Mükemmel bir soylunun dürüstlük, şeref, cesaret, bilgililik ve bilgelik gibi tüm erdemlerini kralın danışmanlığında kullanacağı, böylelikle ülkenin en iyi bir biçimde yönetilmesine katkıda bulunacağı varsayılıyordu. Fakat bunlar madalyonun bir yüzüydü. Büyük kent ve saray belki kültür ve eğitimin merkeziydi ama madalyonun bir de öbür yüzü vardı. Saray aynı zamanda entrikanın en yoğun olduğu, kişilerin yükselme hırsıyla en yakınlarına bile kötülük ettikleri yerdi. Kralların yükseliş ve düşüş öykülerini anlatan *The Mirour for Magistrates*'in de gösterdiği gibi sarayda en kuvvetli durumlara gelmiş olanların bile bu durumu koruyabileceklerine muhakkak gözüyle bakılamazdı. Sarayda *Il Cortegiano*'nun tanımladığı türden prensler azınlıkta, Machiavelli'nin *Prens*'inde tanımlanan türden prensler çoğunluktaydı. Örneğin çok soylu bir aileden gelen Sir Philip Sidney Kraliçe Elizabeth'in sarayının örnek prensi sayılıyordu. Otuz iki yaşında savaşırken ölüp efsaneleşen Sir Philip Sidney nezaketi, bilgisi, cesareti, şairliği ve sanata olan saygısıyla tam bir Rönesans soylusuydu. O bile Kraliçe'nin hışmına uğramaktan kurtulamadı; Protestan olan Sidney, Kraliçe'nin hayranlarından Katolik Anjou dükünü onaylamayınca gözden düştü. Saray çevresindeki tehlikeli ve hareketli yaşam bundan bıkkınlık duyan soylularda kır insanının doğaya yakın, barışçıl, eylemden çok düşünmeye yönelik yaşamına bir özlem uyandırıyordu. Bu yüzden klasik bir biçim olan pastoral, 16. yüzyılda da popülerliğinden hiçbir şey yitirmedi. Çobanların ve çoban kızlarının tasasız yaşamlarını, mutlu sonla biten aşklarını, doğal güzelliklerin ve eşitlikçi bir düzenin övgüsünü söyleyen bu şiirlerin en güzel örneklerini gene saray çevresinden ve hümanist geleneğin temsilcisi iki şair, Sidney ve Spenser verdiler. Spenser tasasız, kavgasız, gürültüsüz kırsal yaşama özlemini ikinci bir kişilikte, Colin Clout imzasıyla yazdığı pastoral şiirlerde dile getirdi. Sir Philip Sidney de bu geleneğin klasikleşmiş düzyazı örneğini, *Arcadia*'yı yazdı.

Neydi Arcadia? 16. yüzyılda kent ve saray yaşamının sıkıntılarına karşı önerilen iki seçenekten biriydi. Bu seçeneklerden biri ütopyaydı. Ütopya kusursuz ve akılcı toplumsal düzeniyle, ilerde

gerçekleşebileceğine inanılan, düşsel bir ülkeydi. More'un *Ütopya*'sı, Rabelais'nin Theleme Manastırı, Bacon'ın *New Atlantis*'i hep böyle kusursuz bir toplumsal yaşamın gerçekleşebileceği düşünden doğmuş ileriye dönük özlemlerdi. *Arcadia* ise geriye dönük bir özlemden, insanın uygarlaşmasının bir sonucu olarak yitirdiği altın çağa duyulan özlemden kaynaklanıyordu.

Doğu'ya açılış ve Türk temaları

Ortaçağ'da İngiltere ve Fransa'da, Türk kavramı Hıristiyan fanatikliğiyle biçimlendirilmiş ve Haçlı ruhuyla pekiştirilmiş bir kavramdı. Müslüman demek şeytanın çocuğu ve onlarca bir sahtekâr sayılan Muhammed'in müridi demekti. Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa'nın ilişkileri yoğunlaştıkça bu değerlendirmeler nitelik değiştirdi. Kanuni Sultan Süleyman'dan başlayarak Osmanlı İmparatorluğu 16. yüzyılda Avrupa'nın en güçlü devleti haline geldi. Coğrafi yakınlık yüzünden Fransa'nın Osmanlı İmparatorluğu ile ilişkileri İngiltere'ninkinden bir yüzyıl önce başladı. Osmanlı İmparatorluğu ile Fransa arasındaki ilk önemli diplomatik ilişki Kanuni'nin I. François'yı İspanyol esaretinden kurtarmasıyla başlar.

17. yüzyılda Fransa Osmanlı İmparatorluğu ile oldukça yoğun diplomatik ilişkiye girdi. Kandiye kuşatmasında, Avusturya-Osmanlı savaşlarında, Saint-Gothard savaşında, Karlofça Antlaşması'nın imzalanmasında Fransa arabulucu rolündeydi. Osmanlı Devleti'nin Fransız hükümetine tanıdığı kapitülasyonlar, Fransız-Osmanlı ilişkilerini biçimlendirmede daha da önemli bir yer tuttu. Babıâli'ye ilk Fransız daimi temsilcisi 1536'da atandı ve bunu 1543'te ilk kapitülasyonlar izledi. Fransa'ya bu ilk kapitülasyonları veren Kanuni Sultan Süleyman "muhteşem ve kudretli" Türk imajını da yerleştirdi. Sultan Süleyman'ın tahta çıkışıyla Fransa'da adı bilinmeyen bir yazarın *La Genéologie du grand turc; a present regnant* (Halen Hükümran Büyük Türk'ün Ecdadı) adlı kitabı yayımlandı. Bundan sonra Babıâli'de bir daimi temsilcinin bulunması ve Türkiye'ye gelen seyyah ve tüccarların anılarının giderek daha aranır bir okuma malzemesi haline gelmesi Türklerin gelenek ve göreneklerine ilgiyi arttırdı. Racine'in *Bayazıd* adlı tragedyasıyla Mo-

liere'in *Kibarlık Budalası* adlı komedisi Babıâli'de elçilik yapmış La Haye, Cesy ve d'Arvieux'nün anılarından yararlanılarak yazılmıştır. Bundan da öte, 17. yüzyılda şarkiyatçıları koruyan ve destekleyen soyluların sayısı da çok arttı ve Baudier, Mezerai, du Verdier, Stochove, Chassepol, Ricaut gibi yazarların Türk tarihine ilişkin kitapları basıldı. Bunların arasında en iyi bilinenleri Du Ryer'ın *Rudimenta grammatices linguae turcicae* (Türk Dilinin Grameri) ve d'Herbelot'nun *Bibliotheque orientale*'i sırayla 1630 ve 1697 çıktı. 1670-1684 yıllarında Fransız edebiyatında Osmanlılara karşı aşırı bir ilgi doğdu. Fr. Bernier, J.B. Tavernier, Thevenot, d'Arvieux, Chardin ve Lucas Batı Anadolu'ya gittiler ve yolculuk anılarını yayımladılar.

Diğer Avrupa ülkelerine kıyasla İngiltere Osmanlılarla diplomatik ve ticari ilişki kurmakta gecikti. 1558'de Kraliçe Elizabeth'in tahta çıkması İngiltere'de Doğu'yla ticaretin canlandığı dönemi başlatır. Londra'nın önde gelen iki tüccarı, Edward Osborne ve Richard Staper Levant'ta ticaretin kârlı olacağını görürler ve Fransa'ya verilen ticari ayrıcalıklara benzer ayrıcalıklar kazanabilmek umuduyla Kraliçe'ye İstanbul'da bir daimi temsilci bulundurması için baskı yaparlar. 1578'de İstanbul'a gelen William Harborne Kraliçe'nin değil Osborne ve Staper'in seçtiği adamdı ve İngilizlere ticari ayrıcalıklar tanınması konusunda Babıâli'de olumlu bir hava yaratmayı başardı. Harbone'un bu başarısı o zamanki Fransız daimi temsilcisi Greminghy'nin hiç hoşuna gitmedi, çünkü 1536'dan beri Babıâli'de en etkili elçi Fransız elçisiydi. 1519'da İngiltere'ye ilk ticari ayrıcalıkların tanınmasıyla Babıâli'de Fransız-İngiliz rekabeti hız kazandı. 1579 imtiyazları 1580 kapitülasyonlarına yolu açtı ve 1581'de Osborne, Staper ve on başka tüccar tarafından Levant Şirketi'nin kurulmasıyla sonuçlandı. Bu şirkete Kraliçe Elizabeth başta yedi yıllık ticaret izni vermişken, şirket kapatılma tarihi olan 1825'e kadar, yani 244 yıl ticari faaliyetini sürdürdü.

Osmanlı tarihini kaynak olarak kullanan Elizabeth dönemi tiyatrosu, oyunlardaki ana çatışmayı genellikle Hıristiyan-Türk kavgasına dayandırdı. Bu oyunlar belli bir kalıba uymamakla beraber, en çok kullandıkları Türk temaları intikam, entrika ve şiddettir. Örneğin Marlowe'un *Jew of Malta*'sı ve John Mason'ın *The Turk* ad-

lı oyunu Türk tipini bu özellikleriyle yansıtır. Greville'in *Mustapha*'sı Seneca tiyatrosunun şiddetiyle Türk temasını birleştirir. Goffe'nin Türkler hakkındaki oyunlarında, Carlell'in *Osmond, the Great Turk* adlı oyununda hep aşırı kıskanç, muhteris, zorba, şehvetli ve acımasızca entrikacı Türk tiplemeleri vardır. Marlowe'un *Timurlenk*'i de her ne kadar daha çok Türk'ün kudret ve ihtişam mitini vurgularsa da gene ihtiras ve zulüm temalarından yararlanır. Bunlardan başka G.P. Marana'nın *Letters Writ by a Turkish Spy* adlı eseri sekiz cilt olarak İngilizceye çevrilip yayımlanınca (1691-1694) yeni bir tür başlattı: Doğu'yu sözde oradan yazılan mektuplarla anlatmak.

Kentleşme ve pikaresk geleneği

16. yüzyılda toplumsal yaşamın kırsal kesimden kentlere kaydığını ve ziraatin yanı sıra ticaretin de önem kazandığını daha önce belirtmiştik. Şehir yaşantısı 16. yüzyıl için yeni bir olguydu. Kentler dayanışma ve komşuluk ilişkilerinden yoksun, zenginlikle fakirliği, suçluyla suçsuzu, namusluyla kanun kaçaklarını bir arada barındıran yerlerdi. Gene de bir çekicilikleri vardı, çünkü kentin tanıdığı fırsatları değerlendirerek kişinin durumunu düzeltebileceğine; daha iyi bir iş sahibi olabileceğine inanılıyordu. Artık insan köylü olarak doğduysa köylü olarak kalmak, fakir doğduysa fakir ölmek zorunda değildi. Fakir ve önemsiz fakat açıkgöz bir delikanlının doğduğu köyü terk edip kente büyük fırsatlar aramaya gidişi ve kentte yaşarken başından geçenler Avrupa'da düzyazının ilk gerçekçi örneklerinin konularını oluşturdu. Büyük kentlerde zengin olabilmek için her yolu mubah sayan ve bu amaçla köyünü terk eden açıkgöz serserilere İspanyolcada *pikaro* dendiği için ve bu tür öykülerin bilinen ilkini adını bilmediğimiz bir İspanyol yazdığı için, türe de *pikaresk* adı verildi. Sözünü ettiğimiz ilk pikaresk örneği *Lazarillo de Tormes*'dir. İngiltere'de kent yaşamını pikaresk türünde anlatan kitapların belli başlıları Thomas Nashe'in *The Unfortunate Traveller*'i, Robert Greene'in *Cony Catching Pamphlet*'ları, George Gascoigne'ın *The Adventures of Master F.J.* adlı kitabı ve Thomas Deloney'in *Jack of Newbury*'siyle *The Gentle Craft*'idir. De-

loney bu iki pikaresk öyküsüyle Daniel Defoe'nun öncüsü sayılır. En yoğun örneklerini 18. yüzyılda gördüğümüz pikaresk türünün 16. ve 17. yüzyıllarda doğması toplumsal ve epistemolojik değişim süreçlerinin edebiyata yansımasının ilginç göstergelerinden biridir. Çünkü pikareskin çıkışı ve 19. yüzyılda yerini romana bırakıncaya kadar sürekliliği yalnızca yeni ekonomik düzende kentleşmeyle değil aynı zamanda yeni bilgi kuramının insan doğasını yeniden tanımlamasıyla da ilintilidir. Özellikle 17. yüzyılda Hobbes'un insan davranışlarına ilişkin açıklamalarından sonra Ortaçağ'da geçerli olan ve insanın ateş, hava, su ve toprağın karışımından oluştuğuna inanılan insan doğası kuramının yerini, insanın içgüdüleriyle hareket ettiği ve bu içgüdülerin ancak akılla denetlenebileceğini öne süren davranışçı diyebileceğimiz bir kuram aldı. 17. yüzyılda La Bruyere'in yazdığı türden karakter skeçleri, La Rochefoucauld'un özdeyişleri, Overbury'nin *Karakterler*'i bu yeni insan davranışı kuramından kaynaklandı. Pikaresk romanın başkişisi *Pikaro*'ya gösterilen ilginin de bu yeni insan doğası anlayışıyla ilgisi vardır. *Pikaro*, amansız yaşam kavgasında, yeni çağın insanını tüm içgüdüleri, bencilliği, açıkgözlülüğüyle sergiliyordu.

Don Kişot

1605 ve 1615 yıllarında Miguel de Cervantes başyapıtı *Don Kişot*'un birinci ve ikinci kısımlarını yayımladı. Zamanında herkesin gülmekten katılarak okuduğu *Don Kişot*'un güldürücü tek yanı kahramanının delice serüvenleriydi. Delilik temasının Rönesans'ta özel bir yeri vardı. Erasmus'un *Deliliğe Övgü* kitabı yüz yıla yakın bir zamandır bilinmekteydi.

Ortaçağ'da delilik, aptallık, cahillik ve meczupluğu içerirdi. Bu delilerin bir kısmı "doğuştan deli" denen, günlük yaşamda sık sık rastlanan, her kasabanın ya da köyün delisiydi. Bir de soyluları eğlendirmek için deli rolü oynayan "sahte deliler" vardı ki bunlar da edebiyatta soytarı diye bilinirdi. Rönesans edebiyatının önemli bir kişisi olan bu "sahte deliler" soytarılığı da aşarak bu dönemin bilge-delileri oldular. Bu eksik akıllıların kafası bir körük gibi boş düşünüldüğünden, Latincede körük anlamına gelen *follem, follis* ke-

limesinin kökünden türemiş olarak bunlara da *fou* ya da *fool* deniyordu. Cezai ehliyeti olmayan bu yaratıklar toplumun acıdığı, alay ettiği, kulağını çektiği, bazı bazı da saydığı yaratıklardı, çünkü doğuştan çocuksulukları, doğal davranışları, hiçbir etikete uymayışlarıyla, zaman zaman herkesin korktuğu doğruları söylemeye cesaret edebiliyorlardı. Ortaçağ'ın tutucu, ezici, bu dünyaya ait zevkleri yasaklayıcı ve yadsıyıcı yargılarına rağmen bu deliler salt doğallıklarıyla bu cendereyi kırabiliyorlardı. Çok önemli bir geçiş devri olan Rönesans'ta ise bilge-delinin işlevi doğrudan doğruya putları yıkmak, kabul edilmiş doğruları sorgulamak ve eleştirmekti. Bu bilge deliyi ilk kez Erasmus *Deliliğe Övgü* kitabında, bir bilge-delinin ağzından, Stultitia'dan sundu. Bu sunuşuyla da deliliği bir deliye övdürerek öyle bir anlam çıkmazı yarattı ki neyin delilik, neyin akıllılık olduğuna karar verebilme ölçütünü ortadan kaldırdı. Gerek Rabelais'nin Panurge'ü, gerek Shakespeare'in Falstaff'ı, gerekse Erasmus'un Stultitia'sı canlı, neşeli, yaşam dolu soytarılardır. Kurallara karşı içtenliği, dünya nimetlerini yadsımaya karşı yemeyi, içmeyi ve eğlenmeyi, ölüme karşı yaşamı savunurlar. Cervantes'in *Don Kişot*'unda ilk bakışta bilge-deli, pragmatizmi ve yaşama bağlılığı ve açgözlülüğüyle soytarı Sanço Panza gibi görünürse de, çağ öyle değişmiştir ki, çoğunluk Sanço'nun değerlerini benimsediği için Sanço'nun eleştirici işlevi yok olmuştur. Bilge-delilik işlevini eskiyi yeniden yaratmaya azmetmiş, kendini Ortaçağ şövalyelik kurallarına ve adaletine adamış, yemeyen, içmeyen, iskelet gibi atı ve çökmüş avurtlarıyla Don Kişot yüklenmiştir.

Cervantes'ın *Don Kişot*'u yazmaktaki amacı şövalye romanlarıyla alay etmekti. Gerçekten de 17. yüzyılda artık Avrupa'da feodalizm çöküp ticari kapitalizm gelişirken İspanya feodalizmin son kalesi konumuyla çağına ters düşüyordu. Bu terslikle Cervantes, Don Kişot ve uşağı Sanço Panza karşıtlığıyla alay ediyordu. Sanço Panza gününün adamıydı: Maddi, gerçekçi, gözlemci, bencil ve tüccar. Don Kişot ise tam zıt özelliklerle bezenmişti: Maneviyatçı, idealist, cömert ve verici. Don Kişot geçmişin şiirsel diliyle, Sanço Panza ise günün tekerlemeleri ve yerel diliyle konuşuyordu. Ancak kitap ilerledikçe ilk amacını, yani geçmişle alay etme amacını aştı. Don Kişot ve Sanço Panza kutuplaşması, Sanço'nun giderek "Don

Kişotlaşması" ve Don Kişot'un yer yer "Sançolaşması" kurgusuyla geçmişle o günün diyalektiğine dönüştü. İşte bu diyalektiğin geleceğe uzantısında Sançо'nun erişmeye çalıştığı orta sınıf ve Cervantes'in yaratmaya çalıştığı yeni yazın türü, yani roman vardır. Gerçekten de Cervantes'i *Don Kişot*'ta sürekli yeni bir yazın türü arayışı içinde görürüz. Genelde şövalye romanlarının alaylı bir parodisi olan bu yapıt, sık sık bu çerçeveden ayrılarak gününde geçerli bütün öbür türleri, yani epik parodisini, pastoral romansı, Latince yerine ulusal dilde yazılmış öyküyü, Doğu öykülerini, Petrarca sonelerini, örnek hükümdarın eğitimini ve pikaresk öyküyü dener. Kitabın sonuna gelindiğinde Rönesans'ın bütün bu yazın türleri denenmiş ve tıpkı Don Kişot'un küflü ve tozlu zırhı, kartondan yapıştırma miğferi ve sıska atı Rozinante gibi bir kenara fırlatılmıştır. Bu arayış sonunda tam anlamıyla ilk roman ortaya çıkmamışsa da romana giden yol açılmıştır.

18. Yüzyıl Avrupa Edebiyatı*

Aydınlanma çağında toplumda aydının yeri özel bir önem kazandı. Özellikle 18. yüzyılda "aydın" olmak ve etkinlikleri sürdürmek başlı başına meslek haline geldi. Yayımcılığın para getiren bir iş olarak gelişmesi, yazarların telif haklarını koruyan yasaların çıkarılması, dinî kitapların ve piyasa romanlarının yanı sıra süreli yayınların da ilgi görmeye başlaması, aydınları, kendilerini himaye edecek soylulara bağımlı olmaktan kurtarıp kalemleriyle hayatlarını kazanabilecek duruma getirdi. Gerçi 18. yüzyılda henüz bu, onların yazılarıyla müreffeh bir hayat sürdürebilecekleri anlamına gelmiyordu ama Avrupa tarihinde ilk kez aydınlar bilimsel ve edebi etkinliklerini asli meslekleri olarak görebiliyorlardı. Addison, Steele, Pope, Dr. Johnson, Diderot ve Rousseau'nun asıl işleri yazarlıktı ve hayatlarını bu yolla kazanıyorlardı.

Aydınların ayrı bir meslek grubu oluşturmalarının nedenlerinden biri kuşkusuz orta sınıfın yükselmesine bağlı olarak bilgi ve yeteneğe verilen değerin de artmasıydı. Bunun yanı sıra aydınlar giderek daha geniş bir okuyucu kitlesine hitap ettiklerini fark ediyorlardı. Çünkü 18. yüzyıl bütün geleneksel kurumların hızlı bir değişme sürecine girdiği, geleneksel inançların sorgulandı-

(*) *Osmanlılarda ve Avrupa'da Çağdaş Kültürün Oluşumu*, yay.haz. Engin Deniz Akarlı, Metis Yayınları, Istanbul, 1986, s. 254-262.

ğı, her sorunun yanıtının bilimde arandığı, eski değerlerin ağırlıklarını yitirdiği, yeni değer ölçülerinin ortaya çıktığı bir yüzyıldı. Toplumun en önemli iki kesitinde, soylular ve orta sınıf arasında her konuda yoğun bir tartışma sürüyordu. Bu tartışmanın önemli alanlarından birini eski ve yeni kurumların değerlendirilmesi oluşturuyordu ve buna ilişkin soruların nasıl yanıtlandığı soyluların ve orta sınıfın toplumdaki yerinin nasıl belirleneceğiyle doğrudan ilintiliydi. Soylular kralların orta sınıfla girdiği yeni ekonomik dayanışma politikalarına kuşkuyla bakıyor ve orta sınıf üyelerinin önemli yerlere gelmemeleri için kralı etkilemeye çalışıyorlardı. Orta sınıf da, hem soylulara hem de soylu olduğu için krala güvensizlik besliyordu. İşte bu kuşku, rekabet ve güvensizlik ortamının yarattığı sorun ve soruların çözülmesi ve yanıtlanmasında, aydınlara çok söz düşüyordu. Kuşku ve güvensizlik bu kadarla da kalmıyordu. Bireyin haklarından kralların meşruiyetine, dünyevi otoriteden dinî otoriteye kadar her soru tartışma konusuydu. Eli kalem tutan, ağzı iyi laf yapan aydınların öyle bir ortamda dikkatle dinlenmeleri, izlenmeleri ve hitap edebilecekleri geniş kitleler bulmaları doğaldır.

Özetle, 18. yüzyılda aydının toplumdaki yerinin bir tür toplumsal gereksinimle belirlendiğini söyleyebiliriz. Bu yüzyılda aydınlar da toplumdaki yeni önemli konumlarının bilincindeydiler. Toplumun bir parçası olarak yukarıda sözünü ettiğimiz soru ve sorunlar elbette onları da yakından ilgilendiriyordu. Dahası, kendilerini toplumu aydınlatmakla görevli görüyorlardı. "Aydınlatma"nın yanı sıra, yaşadıkları dünyayı yorumlamakla da yükümlü olduklarını düşünüyorlardı. Çoğu aydın bu kadarla da yetinmiyor, yaşadıkları toplumu incelemek, açıklamak, yorumlamaktan da öteye giderek onu değiştirmeyi de ödev biliyordu. Bütün bu özellikleriyle, 18. yüzyıl aydını, kendini toplumun itici gücü sayan modern aydın-seçkin türünün ilk örneğini oluşturur.

Toplumun geçirdiği süreç ve bu süreçte aydının kendine yüklediği görev 18. yüzyıl edebiyatının en gelişmiş türünün hiciv olması sonucunu doğurdu.

18. yüzyılda hiciv türünün en büyük ustaları Swift, Pope ve Voltaire'dir. Aydınlanma düşüncesinin temel ilkelerini benimsemiş bu üç yazar, yaşadıkları dünyanın birçok kurum ve inancıyla akılcılıktan ne denli uzak olduğunu da görmeden edememiş ve toplumlarında çağdışı ve akıl dışı buldukları tüm kurum ve inançları hicvetmişlerdir. En karamsarları, kuşkusuz Jonathan Swift'tir.

Swift hiciv türündeki ilk yapıtı olan *A Tale of A Tub*'ı 1699 yılında yazdı, fakat ancak 1704 yılında yayımladı. Üç bölümden oluşan kitapta mezhep kavgalarına ve klasik yazarların mı yoksa çağdaş yazarların mı daha büyük olduğuna ilişkin tartışmanın saçmalığına hücum etti. 1713 yılında Swift, Arbuthnot, Parnell, Pope ve Gay'le Scriblerus kulübünü kurdu. Kulüp ismini hayali bir şahsiyetten alıyordu. Kulübün kurucularına göre Martinus Scriblerus yüzeysel bilgiçliğin simgesi olacaktı. Yetenekli, fakat her şeyi biraz bilen ama hiçbir şeyi iyi bilmeyen çağın yarı aydınını simgeleyecekti. Martinus Scriblerus hayali bir yolculuğa çıkarılacak ve oradan anılarını yazacaktı. Gerçekteyse, Scriblerus kulübünün üyeleri, ortaklaşa yazacakları *Memoirs of Martinus Scriblerus* adlı yolculuk anıları türünde bir kitapta kendi toplumlarında gözlemledikleri aksaklıkları hicvedeceklerdi. *Gulliver's Travels*'ın (Gulliver'in Gezileri) fikrini Swift'in bu projeden aldığı sanılmaktaysa da yolculuk öyküleri yoluyla toplumu hicveden bir gelenek 17. yüzyıl Avrupa, özellikle de Fransız edebiyatında yaygındı.

Gulliver'in yolculuğu Lilliputlar, Brobdingnaglar, Houyhnhnmler ve Yahooların yaşadığı dört ayrı ülkede geçer. Cüce olmalarına karşın Lilliputlar çok gelişmiş, fakat zamanla yozlaşmış bir uygarlığın sahibidirler. Uygarlıklarının yozlaşmasına izin verdikleri için cücedirler sanki. Brobdingnaglar ise Lilliputlar'ın tersine devlerdir, fakat onların devliklerini Swift insanların itici fiziksel özelliklerini bir büyüteç altında göstermek için kullanır. Fiziksel güzellik diye bildiğimiz şey, insan devleştirilince yiter gider, görünen yalnızca derinin büyük çukurlara dönüşmüş gözenekleri, çok daha yoğunlaştığı için dayanılamayacak bir ter kokusu, kısaca insanın fiziksel özelliklerinin iticiliğidir. Houyhnhnmler akılcı ve mükem-

mel bir toplum düzeni kurmuşlardır gerçi, ama onlar da insan değil attırlar ve kurdukları düzenin mekanikliğinde de salt akılcılığın insancıllıktan yoksun olabileceği iması yatar. Yahoolar şeklen insana benzemekle birlikte insanın en ilkel ve vahşi bir simgesidirler, bu simgenin uyandırdığı karamsarlık ve ümitsizlik birçok okuru Swift'in insana büyük bir kuşku ve inançsızlıkla baktığını düşünmeye itmiştir. Kimi eleştirmenler Swift'in amacının yalnızca mizah olduğunu öne sürerler. Böyle olsa bile, Swift'in hicivlerini mizahın "kara" türüne yakıştırmak doğru olur.

Alexander Pope'un hiciv türünde en ünlü iki yapıtı *The Rape of the Lock* ve *Dunciad*'dır. Mükemmel bir artistik bütünlüğe sahip olan ve Pope'un şiirinin ustalığını sergileyen *The Rape of the Lock*'ta Pope epik biçimini kullanarak yüksek sosyetenin yaşamını kapsayan incir çekirdeğini doldurmayacak kadar önemsiz sorunlarla alay eder. *Dunciad* ahmaklık üzerinedir ve aydınları hedef alır. Her ne kadar ilk bakışta bu aydınlar Pope'un özel düşmanlık beslediği kişiler gibi görünürse de son çözümlemede *Dunciad*'ın bu kişisel düzeyi aştığı ve çağının ahlâki ve düşünsel zayıflıklarının acımasız bir sergilenişi olduğu düşünülebilir.

1758 yılında yayımlanan *Candide ya da İyimserlik* adlı yapıtında Voltaire Aydınlanma düşüncesinin yüzeysel ve yüzeysel olduğu için de sorumsuzlukla yorumlanışını hicvetti. Voltaire'in asıl hedefi Leibniz'in metafizik iyimserlik felsefesini basitleştirerek popülarize eden Christian Wolff'tu. İyimserlik felsefesi basitleştirildiğinde şöyle bir mantık ortaya çıkıyordu. Evrenin düzeni mükemmel olduğuna göre, tanık olduğumuz tüm kötülük ve aksaklıklar aslında bu mükemmel düzenin bir parçasıdır ve insanoğlunun henüz anlayamadığı ve açıklayamadığı bu kötülükler sonuçta o mükemmel düzenin işlemesine katkıda bulunur. Bu tür bir mantık, varolan her şeyi sorgulamadan kabul etmeyi ve ne olursa olsun düzenin savunuculuğunu yapmayı gerektiriyordu. Voltaire *Candide*'de yarattığı Pangloss tipinde bu tür mantığı savunan bilim adamları ve filozoflarla alay etti; dogmatik ve yüzeysel bir akılcılığın gerçekte akılcılığın sömürüsü olduğunu sergiledi. Bilinçsiz bir iyimserlikten kaynaklanan düzen savunuculuğunun, yalnızca aptalca değil, aynı zamanda birçok kötülüğü de sürdürecek, hatta doğu-

racak bir tutum olduğunu kanıtlamaya çalıştı. Bunu yaparken Aydınlanma düşüncesini tümüyle karşısına almadığını belirtmek için kitabına bir ütopya eklemeyi ihmal etmedi. Candide'in kısa bir süre kaldığı Eldorado'da akıl, bilgi ve hoşgörü üzerinde temellendirilmiş toplumsal kurumların ve insan ilişkilerinin mükemmel bir işleyişini anlattı. Fakat kendi toplumunun henüz böyle ideal bir toplum düzeyine yaklaşmaktan çok uzak olduğunu belirtmek istercesine öyküsünü bu ütopik sonla bitirmeyip, Candide'i yoluna devam ettirerek, mutluluk arayışının ancak Panglossyen dogmalardan kurtulup, bilinçlenmeyle başlayabileceğini gösterdi. Kitabının konusu, yani içeriğiyle, Aydınlanma düşüncesinin yüzeysel yorumlarıyla alay ederken, biçimiyle de zamanında çok okunan ve hiçbir gerçekçi özelliği olmayan romanslar ve macera romanlarını hicvetti. Amacına uygun olarak Voltaire *Candide*'i ütopyen bir son yerine olabildiğince gerçekçi bir sonla bitirmeyi yeğledi. Kitabın sonunda Candide, Pangloss'un felsefesinin iflas edişine birçok kez tanık olduktan ve ona olan inancını iyice yitirdikten sonra İstanbul'a gelir ve hayatına yön verecek ilkeyi basit bir Türk köylüsünden öğrenir: Bu ilke, çalışmaktır.

Doğu'ya yöneliş

Aydınlanma düşünürleri Avrupa'nın yozlaşmış saydıkları kurumlarını (Kilise-Krallık-Askerlik) eleştirirken Buda ve Konfüçyüs dinlerinde yeni bir hayat görüşünün temel ilkelerini aradılar, bir yandan da sırf bu kurumların değişebileceğini göstermek için gelenek ve göreneklerin göreliliğini vurguladılar. Bu yeni bakış açısı o günlerde çok popüler olan Doğu masalları edebiyatına yeni ve ciddi bir boyut getirdi. Örneğin sosyoloji, siyaset ve dinde bilimsel yansızlık iddiasıyla Volney'in Mısır'a ve Suriye'ye yaptığı yolculuğun gözlemleri yayımlandı. *Voyage en Egypte et en Syrie* (1782-1784) adlı bu kitabının önsözünde Volney olayları anlatır ve incelerken gerçeğe sadık kaldığını, okuyucuyu cezbetmek bakımından avantajlarını bildiği halde her türlü uydurmacadan kaçındığını, yolculuk yazılarının da artık masal ve roman türüne değil tarih bilimine ait olması gerektiğine inandığını söyler. Her şeyden önce bir tarih belgesi or-

taya koymak amacıyla Suriye ve Mısır'ın o günkü durumunu, halkının sosyolojik özelliklerini, yönetimini, yasalarını, ticaret hayatını anlatır. Daha da önemlisi, "seyyahların abartmaları" başlığını taşıyan bir bölüm de kaleme alır. Bu bölümde, Doğu ülkelerine yolculuk yapanların, meraklı okurları düşünerek, ister istemez abartmaya giriştiklerini, bunun hiçbir yolculuk anısı yazarının yenemediği bir zayıf yan olduğunu söyler. Bu tutum sonucunda anlatılan ülkenin de bir ucubeler diyarı olduğunu öne sürer. Kendisinin bu yanlışa düşmekten kaçınacağını ve anılarında iki somut soruya yanıt arayacağını belirtir. Doğu'ya yönelik yeni ilgi bağlamında önemli ve anlamlı olan birinci soru, uygarlık tarihini inceleyerek bugünkü davranış ve düşünce biçimlerinin uygarlıkların tarihsel kökenlerinden kaynaklanıp kaynaklanmadığını anlamaya yöneliktir. Böylelikle insan davranışının kökenlerine inmek belki de mümkün olabilecektir. Burada Aydınlanma düşüncesinin saplantılarından birinin, insan davranışının asgari özelliklerini saptama çabasının, şarkiyatçılığa da uzandığını görüyoruz. Volney'in diğer amacı, Suriye ve Mısır'ın o günkü durumunun sosyolojik bir çözümlemesini yapmaktır. İlk uygarlıklar Doğu'da ortaya çıktığına göre belki bu milletlerin bugünkü toplumsal yaşamlarında bu uygarlıkların izlerine rastlanabilir ve bu izler belki de Batı toplumunun davranış biçimlerini anlamakta ipuçları oluşturabilir. Volney'in bu kitabıyla 18. yüzyılın Doğu'ya bakışındaki olumlu arayışı yansıttığını söyleyebiliriz. Bu arayışa göre Batı uygarlığının Doğu uygarlığından öğreneceği çok şey vardır ve Doğu'yu anlamak için artık fantastik Doğu masalları okumaktan vazgeçip daha ciddi incelemelere yönelinmelidir.

18. yüzyılda Fransa'da olduğu gibi İngiltere'de de Doğu'yu daha yansız bir merakla tanıma eğilimlerinin belirdiğini görürüz. William Jones'un Doğu klasiklerini çevirme ve çevirtme çabası, Lady Mary Montagu'nün İstanbul mektupları bu yeni eğilim örneklerindendir. Gelgelelim gerek Volney gerekse William Jones türünden çabalara karşın Doğu'ya duyulan ilgi edebiyatta fantastik, gerçekdışı, egzotik Doğu öyküleri yazma ve okuma modasını fazla dizginleyememiştir. Bu öykülerin 18. yüzyılda yazılmış en bilineni, kimi eleştirmenler tarafından bir başyapıt da sayılan Beckford'ın *History of the Caliph Vathek*'idir.

Önce Fransa'da Fransızca basılıp, 1786'da Henley'in çevirisiyle Londra'da yayımlanan *Vathek*, Doğu mitinin 18. yüzyıldaki en ilginç ifadesidir. *Vathek*'in yazarı William Beckford çağdaşlarının *1001 Gece Masalları*'na ilgisini paylaşan bir yazardı. Doğu'ya hiç gitmeden yazdığı bu eserinde *1001 Gece Masalları*'nın öykülerinden olduğu kadar Doğu yolculuğu anılarından da yararlandı. Harun Reşid'in torunu olarak tanıttığı Vathek'in öyküsünü yazarken Fonthill'deki aile şatosuna kapanan Beckford bu şatoyu hayalinde bir Doğu beldesine dönüştürerek okuduğu masalların da esiniyle yoğun görsel betimlemelerle dolu zengin ve renkli bir Doğu yarattı. "Her şeyi yüceltmem, abartmam, Doğulaştırmam gerekti," der önsözünde, "Zümrüdü Anka kuşunun kanadında uçuyordum; cinler, periler, büyüler arasında sanki bu dünyadan değildim."

Roman'ın çıkışı

Yeniliklerle dolu olan 18. yüzyılın edebiyata getirdiği en büyük yenilik kuşkusuz romanın doğuşudur. 18. yüzyıla kadar romana yaklaşık türler, soyluların idealize edilmiş değer yargılarına dayanan kahramanlık ve aşk öyküleri, yani romanslarla işsiz güçsüz serserilerin, çoğu kez yasa dışı yaşamlarını anlatan pikaresklerdi. İkinci tür, yani pikaresk, 18. yüzyılda orta sınıfın para kazanma tutkusuna ve sıradan kişilerin yaşam öykülerine duyulan merakın artmasına koşut olarak yaygınlaştı. Fransa'da Le Sage'ın *Gil Blas*'ı, İngiltere'de Sarah Fielding'in *David Simple*'ı, Smollett'in *Roderick Random, Peregrine Pickle* ve *Humphry Clinker*'ı pikaresk türünün en tipik örneklerindendir.

Eğer düzyazıda romanın öncülüğünü yapmış bir tür aranacaksa, bu, romanstan çok pikaresktir. Çünkü pikaresk romanın temelini oluşturan yeni gerçekçiliğe, yani Aydınlanma çağının ampirist felsefesiyle, 18. yüzyılın bireyci ekonomik dünya görüşünün sentezine dayanır.

Romanın doğuşundaki en büyük etken Aydınlanma çağının bilimde açtığı yeni ufuklarla epistemolojik bir dönüşümü gerçekleştirmiş olmasıdır. Newton, Hobbes, Locke ve Descartes'tan önce gerçek olarak kabul edilen evrensellerdi; bilim nesnel dünyaya

değil soyut sınıflamalara yaslanıyordu. Modern gerçekçilik, gerçeğin bireyin gözlemlerine dayanarak keşfedilmesi gerektiği ilkesinin geçerlilik kazanmasıyla başlar. Bundan böyle de, bir yandan birey, öte yandan bireyin duyularıyla algıladığı nesnel dünya modern gerçekçiliğin temelini oluşturur. Bunun edebiyata yansıması, soyut ve evrensel gerçeklerden uzaklaşarak, tek tek bireylerin yaşamlarına ve davranışlarına yer verecek yeni bir anlatı türü arayışı biçiminde olmuştur. Bu yeni anlatı türünün ne biçime ne de içeriğe ilişkin kuralları olabilirdi, çünkü her birey özeldi ve her bireyin anlatılmaya değer özel bir yaşam öyküsü olduğu düşünülüyordu. Böylece edebiyat tarihinde ilk kez, biçimsel kuralları iyiden iyiye belirlenmiş epik, tragedya, pastoral, romans gibi türlerin yanı sıra, gerek içerik gerekse biçimi olay örgüsünün oluşturduğu, alabildiğine özgür yeni bir anlatı türü doğdu; bu romandı.

Bireyin kazandığı yeni önem bağlamında bireysel davranışlar ve bu davranışların nedenleri de romanın başlıca vurgusunu oluşturdu. Roman kişileri, epik ve romans kişilerinde olduğu gibi, iyiyi, kötüyü, kahramanı, korkağı simgeleyen alegorik varlıklar değildir; mutlaka soylu olmaları da gerekmez. Toplumun hangi kesiminden gelirlerse gelsinler, kendilerine özgü nedenlerle kendilerine özgü davranış biçimleri sergilerler. Davranışlarını yöneten etkenler, aşk ya da kıskançlık gibi en geleneksel temalarla ilintili olabildiği gibi, 18. yüzyıla dek hiç vurgulanmamış yönelişler ya da özlemler olabilir; örneğin Daniel Defoe'nun romanlarındaki zengin olma ve sınıf atlama tutkuları gibi. Daniel Defoe'nun romanları, bu yüzyılda felsefi bireyciliğin ekonomik bireycilikle nasıl bütünleştiğini ve toplumun yeni değerlerinin romana nasıl yansıdığını göstermeleri bakımından ilginçtir.

Romanın sıradan kişilerin günlük yaşamlarını konu edinmesi için, yansıttığı toplumun sıradan kişilere ve onların günlük sorunlarına önem veriyor olması gerekirdi. Nitekim 18. yüzyılda tam böyle oldu. Orta sınıfın her geçen gün güç ve önem kazanmasıyla romanın çıkışından önceki türlerin önemsiz saydığı kişiler, örneğin bir Robinson Crusoe, bir Moll Flanders, bir Pamela ve bu kişilerin başarıları ve başarısızlıkları önem kazandı. Artık önemli olan bireylerin nereden geldiği, yani soylu olup olmadıkları değil, ne-

reye eriştikleri, yani, zengin olup olmadıklarıydı. Kapitalist liberal ekonomi her kesimden bireye yükselme fırsatları vaat ederken, Protestan ahlâk da bu yükselme çabasında bireyin kişisel ve bağımsız seçimlerinin önemini vurguluyordu. Protestan ahlâka göre, çalışkan ve dürüst bir kişinin, eğer doğuştan Tanrı'nın sevgili kuluysa, başarılı olmaması ve yükselmemesi için hiçbir neden yoktu; Protestan kapitalist toplumda kişi, hem bu dünyada hem de öbür dünyadaki selameti açısından, başarılı olmaya mecburdu.

Robinson Crusoe, dinî ve dünyevi başarı tanımlamalarının kesişim noktasında oluşan 18. yüzyıl başarı mitosunun romanıdır. Robinson tam anlamıyla yeni bireyciliğin simgesidir; girişimcidir, servet sahibi olmak için denizlere açılır. Bütün ilişkilerini karşılıklı yararlılık ilkesine göre düzenler, onun için geçerli olan söz değil, senettir. Yirmi dokuz yılını geçirdiği ada ideal bir kolonidir, Robinson Crusoe Tanrı'yı da aklından çıkarmaz, başarılarını Tanrı'nın ona yanında olduğunu bildirmek üzere gönderdiği işaretler olarak yorumlar; başarısızlıkları ise Tanrı'nın gazabına alamettir ve her seferinde Robinson'u vicdanıyla hesaplaşmaya yöneltir. Sonunda Robinson yeni orta sınıfın düşünü gerçekleştirir; kazazede olarak düştüğü adadan zengin bir tüccar olarak kurtulur.

18. yüzyıl romanı bir yandan Defoe ve Fielding'in yapıtlarında olduğu gibi toplumsal gelişimi ve yeni orta sınıf değerlerini yansıtırken, diğer yandan da bunları hicvetmekten geri durmadı. Efendisiyle evlenerek sınıf atlayan "erdemli" Pamela'nın öyküsünü Fielding "Shamela"yla hicvetti ve Pamela'nın ilk hecesi "pam"i "sham" ile değiştirerek Pamela'nın sözde erdemli davranışındaki yapmacıklığı sergiledi. Çünkü Fielding'e göre, yalnızca evlilik amacıyla korunan bakirelik, kendini satmanın toplumca onaylanmış biçiminden başka bir şey değildi. Aynı şekilde, toplumun onayladığı başarı öykülerine bir tepki olarak, 18. yüzyılda, maddi kayıplara uğrasa da manevi yönden kazanan yeni bir roman tipi idealize edildi. Bu tip bir bakıma 18. yüzyılın Don Kişot'uydu. Bir yandan akılcılığın, öte yandan çıkarcılığın bastırdığı romantizmin bir simgesiydi. Goethe'nin gençlik romanlarından olan *Genç Werther'in Acıları* adlı romandaki Werther, sürekli melankolisi, derin duygusallığı ve bu özellikleri yüzünden hep kaybetmeye mahkûm

oluşuyla yeni bir kahraman haline geldi. *Werther*'den etkilenip de intihara kalkışan genç âşıkların sayısı korkulacak kadar artınca romanın ikinci baskısına Goethe, Werther'in ağzından "Erkek olun ve beni örnek almayın" diye bir giriş notu eklemek zorunda kaldı. 18. yüzyıl boyunca, topluma uyum sağlayamayıp yenik düşen duygusal kahramanların romanları, topluma uyum sağlayıp başarıya ulaşan kahramanların romanları kadar tutuldu. Bunların içinde en çok bilinenleri Henry Mackenzie'nin *Man of Feeling*, Prevost'un *Manon Lescaut*, Marivaux'nun *La Vie de Marianne*, Rousseau'nun *La Nouvelle Héloïse* adlı romanlarıdır.

18. yüzyılın irdeleyici, çözümleyici, akılcı düşüncesine diğer bir tepki de gotik romandır. Doğaüstü olaylar, gizlenmesi gereken korkunç suçlar, acımasız kötü adamlar ve bunların eline düşen masum genç kızların öyküleri üzerine kurulu gotik roman her çağda olduğu gibi, 18. yüzyılda da okurun olağanüstü serüvenlere duyduğu meraka hitap ediyordu. Horace Walpole, Ann Radcliffe ve Clara Reeve İngiltere'de gotik romanın ustalarından sayılır.

Neo-klasik eleştiri kuramı

18. yüzyılın sanat ve edebiyat kuramının temelinde "doğayı örnek alma" ilkesi yatıyordu. 18. yüzyıl sanatçı ve düşünürleri "doğa" sözcüğüyle Newton'un işleyişindeki kuralları anlamakta büyük bir çığır açtığı evreni ve bunun bir parçası saydıkları, Locke ve Hobbes sayesinde gizemini çözmeye yaklaştıkları insan doğasını, anlıyorlardı. 18. yüzyılın "doğal" kavramında doğayı yöneten yasalarla insan davranışlarını yöneten yasalar aynıydı. Bu yasaların keşfedilmesi ve anlaşılması için Tanrı'nın insana verdiği akıl da doğanın bir parçasıydı ve dolayısıyla "doğal" kavramına giriyordu.

Eğer evren ve insan "doğal" yasalara göre varlığını sürdürüyorsa, bunu yansıtmakla yükümlü edebiyat ve sanat da "doğal" olmalıydı. Edebiyat "doğal" olmalı, yani akıl, düzen, uyum ve denge öğeleri üzerine kurulmalıydı. Çünkü evren, toplum ve insan bu tür yasalarla varoluşunu sürdürüyordu. Büyük klasik eserler de yazarları bu evrensel kurallara uygun yazdıkları için klasikleşmişler, yani kalıcı olmuşlardı. O halde edebiyatta "doğal" olanı bulmak

için bir yandan insan "doğası" incelenirken diğer yandan da klasikler titizlikle irdelenmeli ve öğrenilmeliydi. Alexander Pope'un "Essay on Criticism" adlı eleştiri kılavuzu ile Nicolas Boileau'nun *Art poétique*'i, 18. yüzyıl neo-klasik edebiyat anlayışının en özlü ifadesidir.

18. yüzyılın edebiyat anlayışının gerek kuramda gerekse uygulamada başyapıtı Goethe'nin *Faust*'udur. Her ne kadar Goethe 1760'ta yazmaya başladığı bu dev yapıtının yazımını hayatı boyunca sürdürmüş ve *Faust*'un ikinci kısmının bitimi 1830'u bulmuşsa da, biz *Faust*'u 18. yüzyılın bütün özelliklerini epikleştiren ve 19. yüzyıla köprü kuran bir yapıt olarak tanımlayabiliriz.

Goethe *Faust*'ta klasik Faust mitine yeni bir yorum getirdi. Christopher Marlowe'un *Faust*'una dek, Tanrı'nın bildiği her şeyi öğrenmeye çalışan Faust, bu amaçla şeytanla ittifaka girmiş ve bu ittifakın cezası olarak ruhunu kaybetmiş, cehenneme gitmişti. Goethe'nin *Faust*'unda da öykü aynı ittifak üzerine kurulur. Faust, bildikleriyle yetinmeyen, kitaplardan öğrendiklerinin yaşamın sırrını çözmeye yetmediğine inanan bir bilim adamıdır. Şeytan ona yaşamın sırrını ve tadını öğretecek, bunun karşılığında da ruhuna sahip olacaktır. Yalnız Faust'un bir şartı vardır. Hayatından memnun olduğunu kabul ettiği gün, yeni amaçlar ve uğraşlar peşinde koşmaktan vazgeçip yaşadığı anın sonsuza dek uzamasını dilediği gün, ruhunu şeytana vermeye hazır olacaktır. Şeytanla girdiği ortaklıkta Faust birçok yanlış yapar, günah işler; fakat sürekli olarak yanlışlarından ders alır ve daha iyiyi, daha güzeli ve daha yararlıyı gerçekleştirmek için çabalar. İşte bu çaba Tanrı'nın gözünde o denli makbuldür ki, sonunda Faust, işlediği bütün günahlara rağmen Tanrı tarafından affedilir ve cennete gider. Çünkü 18. yüzyılda artık yasak bilgi diye bir şey yoktur. Aydınlanma çağının aydını bütün gücünü daha çok öğrenmeye harcamalıdır. Goethe'nin *Faust*'unda şeytanın anlayamadığı Aydınlanma çağının temel ilkeleridir; bunun içindir ki Faust'la bahse tutuşurken Ortaçağ anlayışı ve değerlerine güvenir. Oysa çağ değişmiş ve artık bilim Tanrı'nın ve Kilise'nin değil de bireyin malı olmuştur. *Faust*'ta şeytanın yanılgısı çağını anlayamamaktır, yenilgisi de bunun sonucudur.

20. Yüzyılda Edebiyat Eleştirisi ve Terry Eagleton*

Biçimci yaklaşımlar

20. yüzyılda edebiyat eleştirisi yazın metni üzerinde odaklanır. Birbirinden farklı yönler izleyen çok çeşitli eleştiri kuram ve yöntemlerinde, eleştirinin belki de en tartışmalı yüzyılı diye nitelendirebileceğimiz bu yüzyılda artık yazın metninden yola çıkma gerekliliği asgari bir ortak nokta oluşturmuştur. Terry Eagleton, yüzyıl başında tümüyle karşıt yönlerde ilerleyen biçimci ve tarihsel eleştirinin yüzyıl sonunda bu ortak noktada birleşebilmesini sağlayan kuramsal aşamayı gerçekleştirebilmiş bir eleştirmendir.

İngiliz edebiyatında 19. yüzyılın sonu Matthew Arnold'ın İngiltere'de kültür ve sanatın can cekişmesi üzerine yaktığı ağıtla yankılanır. Arnold'a göre, bir yüzyılı geçkin bir süredir yaşantısını bireyci-yararcı liberal ideolojiye uydurmuş olan İngiliz toplumu sonunda kültür ve sanatı öldürmeyi başarmıştır. Batı'nın büyük yazarlarını çıkarmış hümanist geleneğe ve bu geleneğin başyapıtlarına dönerek gerçekleştirilecek bir kültürel yenilenme programı acil bir gereksinim haline gelmiştir; kültürlü oldukları kadar ahlâklı kişilerin yetişmesi için. Bu amaçla Matthew Arnold geleneğe dönmeyi, başyapıtları yeniden okuyup değerlendirmeyi, uzmanlaşmış

(*) "Sunuş", Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, 1990.

bir akademik uğraştan çok ahlâki bir zorunluluk olarak önermişti. 20. yüzyılın ilk otuz yılında İngiltere ve Amerika'da edebiyat çalışmalarının niteliğini saptayan, Arnold'ın bu çağrısıdır. Bu çağrıya göre, büyük edebi geleneğe dönüş ve o geleneğin, Arnold'ın deyişiyle "kilometre taşlarını" oluşturan başyapıtlarını taze bir anlayışla incelemek için yeni yöntemsel arayışlar oluşacaktı. Edebiyat çalışmaları, profesyonel bir uzmanlık dalı olmaktan öte bir anlam ve işlev kazanacaksa; bu, ister istemez bu çalışmaların klasikçi seçkinlerin tekelinden alınıp ulusal edebiyat geleneğinde odaklaşmayı öngören daha orta sınıf bir uzmanlaşmayı kabul etmekle gerçekleşecekti. 1932'de F.R. Leavis, *Scrutiny* dergisini tam da bu iddiayla başlattı. Derginin önde gelen iddiası, adının da açıkça belirttiği gibi, inceleme ve araştırmaydı. Ama bu inceleme ve araştırma artık "filolojik", yani klasik dil ve edebiyat tarihlerini öğrenmeye yönelik olmayacaktı. Bu, İngiliz edebiyatında ve F.R. Leavis'in hocalık yaptığı Cambridge Üniversitesi'nde akademik bir devrim demekti. O güne dek İngiliz edebiyatı çalışması bağımsız bir uzmanlık alanı oluşturmuyordu. Önce klasik Yunanca ve Latince ve bu dillerde yazılmış tüm yapıtlar öğreniliyor, sonra İngiliz edebiyatının geçirdiği dil evreleri çalışılıyordu. İngiliz şair ve yazarları, biyografik bilgiler önde gelmek üzere, bu dil evrelerine göre sınıflandırılıyordu. Bu sınıflandırmada en geçerli ölçüt de Yunan ve Latin klasiklerine ne denli yaklaşabildikleriydi.

F.R. Leavis işe klasikçi önyargıya cephe almakla başladı. Öyle de başarılı oldu ki, Terry Eagleton'ın deyişiyle, 1920'lerin başında İngiliz edebiyatı ile uğraşmanın neye yarayacağı pek belli değilken, 1930'larda insanın vaktini başka bir şeye harcamasının hikmeti sorgulanır olmuştu.

Leavis ve *Scrutinycilere* göre edebiyat uğraşı kişinin dünya görüşünü ve değer yargılarını dönüştürecek bir güce sahipti. Ama bunun için skolastik yargılardan kurtulup metinlerin *kendilerine* dönmek gerekiyordu. Leavis'in Cambridge Üniversitesi'nde başlattığı yapıta odaklanmış "uygulamalı eleştiri" seminerleri, bu yeni yöntemin provasıydı. Öğrenci-okur taptaze bir bakışla sayfanın başına oturmalıydı. Metnin ait olduğu dönem, akım, yazar hakkında bir şey bilip bilmemesi önemli değildi, hatta belki de işin başında

bildiklerini unutmuş olması gerekiyordu. *Scrutiny* ve "uygulamalı eleştiri" seminerlerinin ürettiği yeni fikir ve yargıları Eagleton'ın *Edebiyat Kuramı*'nda bulacağınız için şimdi bu radikal eleştiri anlayışının kardeş gelenekte, Amerikan edebiyatında nasıl yankılandığına bakalım.

Sözümona kurumsal yargıların görece gevşek olduğu Amerika'da da uygulamalı eleştiri İngiltere'deki kadar dehşetle karşılandı ve cehaletle yargılandı. Ama bir grup eleştirmenin kolektif çabası sayesinde belki de o günden bugüne Amerika'da edebiyat eleştirisine en kalıcı damgayı vuran anlayışı oluşturdu.

Yazardan (yani yazarın yaşamından ve hatta o yapıtı yazmaktaki niyetinden) ve toplumsal ortamdan bağımsız olarak yazın metnine odaklanmak elbette yalnızca bir vurgu değişiminden ibaret değildi. Her yeni yöntem gibi, bu yöntem de önerdiği yenilikle birlikte birçok soruyu barındırıyordu. Metne nasıl bir birikimle yaklaşılacak? Metin nasıl bir yöntemle okunacak? Anlam ve edebi değer konusunda bir anlaşmaya varılacak mı? Varılacaksa bu nasıl olacak?

İngiltere'de Leavis'in başlattığı uygulamalı eleştiriyle Amerika'da gelişen Yeni Eleştiri yöntemi arasındaki köprüyü I.A. Richards kurdu ve bunu yaparken de Leavis ilkelerinden ayrılmadan yukarıdaki soruların yanıtlarını aradı. Richards'a göre yazın metni üzerinde odaklanacak dikkatlerin öncelikle kavraması gereken şey bu metnin çok özel bir dil dokusu olduğunu kabul etmek ve sonra da bu *farklı* dokunun metnin şiirselliğini belirleyen dilbilimsel özelliklerini sınıflandırarak bu özelliklerin yarattığı *estetik tepkiyi* bilinçlendirmekti. Bu özellikler dilin günlük *ve* bilimsel kullanımında bulunmayan özelliklerdir. Dilin günlük kullanımı, belli bir amacın gerçekleşmesine yönelik yararcı bir kullanımdır. Örneğin "Bana bir bardak su getir" cümlesi, bir bardak suyun kullanılmak üzere getirilmesini amaçlarken, "Bir yudum su ver bana billur pınarlarından" cümlesinde pınarın gerçekten bir yudum su uzatacağı düşünülmez. Aynı şekilde, "Su, hidrojenden *ve* oksijenden oluşur" cümlesi, "Su, hidrojen ve oksijenin tutkulu birlikteliğiyle vardır" biçiminde söylenmez. Bir bardak su isterken kastettiğimiz su bellidir; hidrojen ve oksijenden oluşan su da. Ama billur pınarların suyu zihnimizdeki bir imgeye yöneliktir; belirli bir billur pınarın belirli bir yudum

suyuna değil. Kısaca, Richards'ın *edebi dil* ayrımı, yararcı olmayan, duyulara hitap ederek duygusal tepki yaratmaya yönelik dili belirler. Bu dilin kullanıldığı metinler gerçek dünyadaki belirli nesnelere gönderme yapmaz. Uyandırmak istediği tepkiyi duyulara hitap eden imgelerle elde eder. Okur, şiiri ya da edebi metni gereken duyarlılıkta okursa -ki bunu herkes başarabilir- belirli bir duygusal yoğunluk *ve* bu yoğunluğun verdiği hazza ulaşacaktır. Bu dengeli bir hazdır. Neredeyse iyileştirici bir gücü vardır (Richards'taki dengeli haz -*synaesthesia*- kavramı insanın aklına Aristoteles'teki *katarsis* kavramını getiriyor). Böyle bir haz durumunda okur, yaşantısal gerçekliği, bu gerçeklikle ilintili temel ahlâki normları kavrar; ama bu, metinden bir ders çıkarmak anlamına gelmez, yani yazın metni okuru bu duruma ilkesel ya da ahlâksal bir bildiri ileterek dahil etmez. Metnin yapısındaki gerilim dengesi, imgelerin yoğunluğu, yaratılan yaşantısal yanılsamanın hem karmaşıklığı hem de bu karmaşıklığın bir iç tutarlılıkla verilmiş olması, dengeli haz durumunu gerçekleştirir. Her okur, çok dikkatli bir yakın okumayla ve kendi yaşantısının duyarlılık birikimiyle metnin bu özelliklerine ulaşabilir. Bunun için o metnin ne zaman yazıldığını, yazarının kim olduğunu, hangi toplumsal ve tarihsel koşullarla çerçevelendiğini bilmesine gerek yoktur. Yazın metni öylesine kusursuz bir bütündür ki anlamı *ve* etkisi kendisidir, kendi dışında ve ötesindeki olgulara bağımlı değildir. Estetik bir *nesne* olan yapıtın anlam katlarının çokluğu, doğasının gereğidir; dış dünyaya hiçbir göndermeyle bağlı olmadığı gibi, birebir anlam belirlemeleriyle de sınırlandırılamaz.

Metinde odaklanmış olmakla birlikte, yazın metnine Yeni Eleştiricilerden daha teknik bir biçimde yaklaşan ve yazın metnini toplumsal ve tarihsel art alanından tümüyle soyutlamayacak analiz yollarını açık bırakan Rus Biçimcileri oldu. Rus Biçimciliği 1914 yılında Viktor Şiklovski'nin yazılarıyla başladı ve 1930'da Stalin tarafından tümüyle yasaklanıncaya kadar sürdü. Ama Eagleton'ın bu kitabında da görüleceği gibi, Rus Biçimcileri'nin analitik yöntemleri günümüze dek geçerliliğini korudu. Petersburg'daki OPAJAZ grubuyla (Şiir Dilini İnceleme Derneği) Moskova'daki Dilbilimciler Ekibi'nin çalışmalarından oluşan Rus Biçimciliğinin OPAJAZ'daki öncüsü Victor Şiklovski, Moskova'daki öncüsü ise Ro-

man Jakobson'du. Kendilerini bir akım olarak görmeyen bu grubun (onlara Rus Biçimcileri ismi sonradan yakıştırılmıştır) tekil çalışmaları birbirinden oldukça farklı olduğu için ortak amaçlarının, en genel biçimiyle edebiyat çalışmalarını yönlendirecek bilimsel bir yöntem arayışı olduğu söylenebilir.

Biçimci kuramın başlıca nesnesi şiirdir. Rus Biçimcileri şiir dilinin günlük dilden tümüyle bağımsız, ayrı bir dil olduğunu düşünüyorlardı. Ayırıcı özelliği de şiir dilinin mutlaka içermesi gereken *yadırgatma* öğesiydi. Bu yadırgatma, seçilen sözcüklerin seslerine konulan vurguyla, alışılmamış sentaktik düzenlemelerle, sözcüklerin dizimindeki ritmik ustalıklarla gerçekleşiyordu. *Yadırgatma* ya da *yabancılaştırma* etkilerinin kasıtlı kullanılışı, bir metni edebi yapmaya, yani ona edebilik kazandırmaya yetiyordu. Bu edebilik, metnin mesajı ya da anlamıyla değil, yalnızca teknik *dilsel* yadırgatma amacıyla ölçülebiliyordu. Okur da bu teknik sayesinde güncel dile olan bağışıklıktan kaynaklanan kayıtsızlıktan sıyrılıyor, sözcükleri taze bir biçimde algılıyor, dilin kendisi onun için bir sanat nesnesi haline geliyor, dile olan tepkisi aynı bir müzik parçası ya da resme olan tepkisine benziyordu. Bu yadırgatma ya da yabancılaştırma amacı belli tekniklerin yinelenmesiyle mekanikleşemez miydi? Buna verilen cevap şuydu: Yabancılaştırma ya da yadırgatma etkisi edebi tekniğin kendisinden kaynaklanmaz, onun nasıl kullanıldığından, diğer hangi öğelerin yanına getirilerek vurgulandığından kaynaklanır. Yadırgatma, edebi tekniklerin vurgulanışıdır. Bu vurgulama ya da ön plana çıkarma, edebi gelenek içinde başlıca yazar eylemidir zaten. Yani, klişeleşerek yadırgatma etkisini eskitmiş bir edebi teknik, yeni bir vurgulamayla yine yadırgatıcı hale getirilebilir. Ya da edebi gelenekte daha önce ikincil bir yer tutmuş, fazla popüler ve bu anlamda klişeleşmiş oldukları için başyapıt düzeyine çıkamamış yapıtların biçimsel özellikleri, daha ileri bir zamanda, yeni bir akımın içinde öne çıkarak edebilik kazanabilir. Edebi gelenek de aslında süreklilikten değil kesintilerden oluşur. Edebiyat geleneğindeki tek süreklilik, yadırgatma eyleminin sonucu olan kesintilerdir.

Eleştiriyi bilimsel bir temele oturtmak iddiasında olan Rus Biçimcileri'ne göre, eleştirinin nesnesi edebiyat değil, edebiliktir.

Böyle olunca, edebi yapıtın "içeriği" ve "biçimi" gibi bir ikilem de kalmaz. Edebiyat yapıtı biçimden oluşur, edebiyat dilinin belirli teknik ve taktiklerle kullanımı ya da olay örgüsünün ne olduğuna değil, nasıl dizildiğine göre belirlenir.

Biçimciler için şiir, şiirsel dile eşitse (yani sözcüklerin sessel özelliklerinin vurgulanması, ritm duygusunun en beklenmedik biçimlerde uyandırılması, sözcüklerin anlamlarına göre değil işlevlerine göre okunması), düzyazı nedir? Aynı *edebilik kıstası* düzyazıyla yazılmış edebiyat yapıtları için de, yani kısa öykü ve roman için de geçerli midir? Bu sorunun düz ve kesin yanıtı "evet"tir. Çünkü, öncelikle, edebi dil, güncel dilden zaten ayrı ve bağımsızdır. Yalnız, öykü ve romanda yadırgatma ve vurgulama olay dizgisiyle de sağlanır. Önemli olan öykünün olayları ya da konusu değildir; bu olayların nasıl yan yana geldiğidir, dizilişlerindeki taktiktir. Olaylar, bu teknik ve taktikleri sergilemek, okuru yapıtın bir kurmaca olduğunun bilincine vardırmak için kullanılır.

Yeni Eleştiri'de tümüyle yadsınan tarihsel-toplumsal boyutun, Rus Biçimciliği'nde, geleneğe verilen yerle bir ölçüde giderildiğini görüyoruz. Gerçi Rus Biçimciliği'ne göre edebiyat geleneği tümüyle bağımsız bir gelenek olup yalnızca kendi yasalarıyla incelenmelidir. Yine de Rus Biçimcileri, yadırgatma tekniğinin işlevinin değerlendirilebilmesi için, edebi geleneğin iyi bilinmesini şart koşarlar. Ama onların sisteminde de bu geleneğin tarihle ilişkisi edebiyat eleştirisinin alanına girmez. Çünkü edebiyat geleneğini oluşturan yasalarla, toplumsal-tarihsel süreçleri oluşturan yasaların hiç ilgisi yoktur.

İzleksel eleştiri

Amerika'da Yeni Eleştiri akımının geliştiği yıllarda, Harvard Üniversitesi'nde genç bir İngiliz edebiyatı profesörü, Thomas Mann, Marcel Proust ve James Joyce'u ders programına koyarak geleneksel filolojik yaklaşıma karşı tavır aldı. Bu, öğrencilik yıllarında eğitimini T.S. Eliot'tan Marksizme kadar uzanan çok geniş bir etki alanına açan Harry Levin'di. Gerek Yeni Eleştiri'nin gerekse Rus Biçimciliği'nin metne dönük eleştiri yaklaşımına arketipçi eleştiri-

nin verilerini de katan ve bunun da ötesine giderek edebiyat eleştirisini hem tarihsel-toplumsal bir eksene hem de edebiyat gelenekleri içine oturtmayı amaçlayan Harry Levin, aynı üniversitede verdiği İzleksel Eleştiri seminerlerinde bunun nasıl yapılacağını göstermeye çalıştı. Bu yöntem, biçimci eleştirilerin metin üzerinde odaklanma ilkesini benimsemekle birlikte, Yeni Eleştiri'nin biraz daha da masumane bir aldatmacanın ötesine gidemeyen "yaşantısal duyarlılık" ilkesini yeterli bulmuyordu. Tersine, izleksel eleştiriyi uygulamak için çok boyutlu bir birikim gerekliydi. Yakın metin okuması en az bir, tercihen birden fazla edebiyat geleneği iyi bilinerek yapılmalıydı. Çünkü incelemenin amacı edebi gelenekteki tema ve motiflerin sürekliliğini, kesintilerini, tek tek yapıtlardaki biçimsel dönüşümlerini saptamak ve bu devinimin tarihsel ve sosyolojik art alanını da ortaya çıkarmaktı. Yapmak istediği, biçimi hiç göz ardı etmeden, edebiyatı yeniden tarihin akışına iade etmek, edebiyata hiçbir şeyin "yabancı" ya da "dışsal" olamayacağını kanıtlamaktı. Örneğin "başkaldırı" arketipini Yunan mitolojisi ve Tevrat'tan başlayarak Albert Camus'nün varoluşçu "asi"sine dek izlerken, başkaldırı izleğinin çevresinde ortaya çıkan karakterleri (şeytan, Faust, Don Juan vb.), bu karakterlerin her birinin değişik yapıtlarda geçirdiği izleksel dönüşümleri (Magus prototipinden Ortaçağ'ların lanetlenmiş Faust'una, oradan Goethe'nin Aydınlanma kahramanı Faust'una geçiş gibi), mitin klişeleşerek motif, motifin yeni bir teknik vurgu ya da öne çıkarmayla leit-motif olarak kullanımını, yeni bir edebiyat türünün ortaya çıkışının art alanındaki sosyolojik ve epistemolojik olguları içeren alabildiğine kapsamlı bir okuma öneriyordu. Amerikan eleştirisinin, Levin'in önerdiği bu zor çizgiyi izlemeyip özellikle 1970'ten sonra yapısalcılık ve Derrida etkisinde gelişmesi, 1940'larda başlamış dinamizminin soluğunun kesilmesidir. Şimdilerde Yeni Tarihçilik adı altında, yukarıda söz ettiğim türden bir birikimle edebiyata yaklaşan akım, belki de Amerika'da yitirilen bu zamanı telafi edecek. Yeni Tarihçiler'in dikkat çeken isimlerinden Stephen Greenblatt'in Rönesans uzmanı olması da ayrıca ilginç bir rastlantı. Çünkü Harry Levin de, şaşırtıcı bilgi birikiminin yanı sıra, kayda değer bir Rönesans uzmanıdır.

Tarihsel yaklaşımlar

Edebiyat eleştirisinde içerikçi ya da tarihsel yaklaşımlar, biçimci yaklaşımların biraz daha eskisine, 19. yüzyılın sosyoloji kuramlarına dayanır. Bu türden yaklaşımların ortak özelliğini, edebiyatı çağının tanığı ya da belgesi olarak görmek diye tanımlarsak, kimilerinin yaptığı gibi edebiyat sosyolojisini daha eski bir yüzyıla, Giambattista Vico'nun *Yeni Bilim* adlı kitabının yayımlandığı 1725 yılına kadar götürebiliriz. Bu kitap, toplumsal koşulların Tanrı tarafından değil insan tarafından yaratıldığını savunması ve toplumsal kurumların o toplumun maddi koşullarıyla açıklanabileceğini göstermeye çalışması bakımından çağının çok ilerisinde bir sosyoloji çalışması olarak ilgi çekmiştir. Vico'ya göre Homer'in *Ilyada*'sı Truva Savaşı'ndaki ateşli, genç, dinamik Kuzey Yunanistan toplumunu anlatır. Oysa *Odyssea,* daha geç bir dönemin olgunlaşmış ama biraz da bıkkın Güney Yunanistanı'nı yansıtır. Kitapla yazıldığı çağ arasındaki ilişkiyi böyle birebir bir ilişkiymiş gibi açıklayan mekanik materyalist yöntem, daha sonra gerek 19. yüzyılın sosyolojik yaklaşımlarının, gerekse 20. yüzyıldaki kimi Marksist yaklaşımların en çok eleştiri çeken yönü olmuştur.

Sosyolojik yaklaşımda 19. yüzyılın en etkili düşünürleri, bütün toplumsal kurumları iklim, coğrafya, ulusal özellikler, gelenekler ve siyasi yapıyla açıklamaya çalışan Herder ve Madame de (Anne-Louise Germaine) Stäel'di. 1800 yılında yayımlanan *Toplumsal Kurumlarla İlişkileri Açısından Edebiyat*'ta Mme de Stäel, dehanın en verimli esin kaynağı olan melankolinin Kuzey iklimlerinin bir özelliği olduğunu söyleyerek Kuzey Avrupa edebiyatını bu açıdan değerlendirir. Mme de Stäel'e göre roman kadınların yarattığı, kadınsal bir türdür ve kadına saygı duymayan, ona toplumda özgür ve önemli yer vermeyen bir toplumda yeşeremez.

Mme de Stäel'in gözlemi de, açıklaması da ilginçtir. Romanın çıkış vatanı olan İngiltere'de ilk romancıların çoğunlukla kadın olduğunu anımsarsak, bu sosyolojik olgunun Mme de Stäel'in gözünden kaçmadığını ve açıklamak gereksinimi duyduğunu görürüz. 18. yüzyıl İngiliz edebiyatında romanı kadın yazarların başlattığı savı, bugün özellikle feminist eleştirmenlerce benimsenmiş bir

olgudur. Gelgelelim Mme de Stäel salt içeriğe bakmayla yetinmeyip biçime de baksaydı, romanın prototipinin bir Güney Avrupa ülkesinde, İspanya'da Cervantes tarafından yazıldığını ve *Don Kişot*'un edebiyat geleneğindeki eski biçimleri yeni bir vurguyla öne çıkararak yeni bir türün habercisi olan kesintilerden birini oluşturduğunu gözlemleyebilecekti.

Edebiyat eleştirisini bilimsel bir temele oturtmak amaç ve çabasında en iddialı 19. yüzyıl sosyoloğu Hippolyte Taine'dir. Taine'in amacı sosyolojiyi ve toplumsal bir kurum saydığı edebiyatı soyutlamalardan kurtarmaktı. Erdem ve kötülüğü bile kimyasal bir bileşim gibi görmek gerektiğini söylerken, kişilik davranış ve özelliklerinin çevreden, yani maddi koşullardan kaynaklandığını göstermek istiyordu. Taine'e göre de edebiyat, toplumun maddi temelleriyle bağıntılıdır ve bu temellerin belki de en kalıcı belgelerini oluşturur. Edebiyatın bu belgeselliği onun değerini küçültücü bir şey değildir, tersine arttırır; çünkü en büyük yazarlar çağlarının nabzını en iyi tutmuş olanlardır. 1858'de yayımlanan *İngiliz Edebiyatı Tarihi*'nde Taine, herhangi bir edebiyat geleneğini bilimsel bir biçimde incelemek için üç kategori önerir: Ulusal özellikler, dönem ve ortam. Bu üç kategoriden tarihsel eleştiri geleneği için sonradan en çetrefil sorunları yaratacak olanı "ortam"dır. Çünkü ortam, Taine'in sisteminde coğrafi ve toplumsal koşulları birlikte içerir. Ama analizinde coğrafi koşullara indirgenir. Taine'in sistemini değerlendiren birçok çalışmada onun bu indirgemeciliği eleştirilmiştir. Hollanda'da sanatın ortamla ilişkisini açıkladığı bir pasajda Taine sulak iklimlerin yeşil bitki örtüsüne, yeşil bitki örtüsünün de inek yetiştirmeye elverişli olduğunu kaydeder. Peynir, yağ, et gibi besin maddelerine birayı da ekleyince bu besin maddelerini tüketen insanın kişilik yapısı belirlenir. Böylesine zengin ve aksamasız bir düzenden sakin tabiatlı, tertipli, tedbirli, kendinden memnun, huzur ve rahata düşkün kişilikler çıkar. Bu doğrusal analizden bilinç yaşamı değil, yaşam bilinci belirler saptamasına varır Taine.

Edebiyat sosyolojisinin tarihî bir uzantısı gibi görünen Marksist eleştiri, Marx ve Engels'in yazılarında doğrudan eleştiri kuramına ilişkin önermeler çok az olduğundan, tarihî maddecilik kuramını

edebiyat incelemesine uygulayarak ilerledi. Gençliğinde yazarlığı deneyecek kadar edebiyata meraklı olan Karl Marx, bilincin yaşamı değil yaşamın bilinci belirlediğini söyleyerek edebiyat yapıtlarının *nasıl* bir bilincin sonucu olduğu sorusunu gündeme getiriyor ve edebiyat sosyolojisine yeni bir yön veriyordu. Taine sosyolojisinin "dönem" ve "ortam" öğelerinin yetersizliğinin yanıtı Marx ve Engels'in ideoloji tanımında bulundu. İdeoloji eğer tüm toplumsal düşünceyi koşullandırıyor, maddi yaşam koşulları da bilinci belirliyorsa, edebiyat ve sanat elbette ideolojinin bir yansıması olacaktı.

Edebiyat yapıtının döneminin ideolojisini yansıttığı iddiası beraberinde birçok soru getirir. Bu ne tür bir yansıtmadır? Edebiyatın, ideolojinin belirlediği diğer toplumsal üst yapı kurumlarından (hukuk, felsefe, eğitim) ayrıldığı bir yönü yok mudur? Ayrıldığı yön yalnızca biçimsel özelliklerine ve diline indirgenip göz ardı mı edilecektir? Eğer edebiyat yapıtı egemen ideolojinin dolaysız bir yansımasıysa, bu yaklaşımı bol süt veren inekler ve refah içinde yüzen yazarlar arasında kurulan cinsten koşutluklar kurmaktan hangi kuramsal incelik koruyacaktır? İdeoloji ve sanat yapıtı arasındaki bağın bir eşitlik, birebir bir örtüşme, basit bir etki-tepki ilişkisi olmadığının, en kaba sosyolojik analizle suçlanan Marksist eleştirmenler bile farkındadır. Bu tür kabalık ve indirgemecilik suçlamalarına karşı Marksist refleks, artık klasik metinler haline gelmiş olan Mina Kautsky ve Mary Harkness'a yazılmış mektuplara gönderme yapmaktır. Ama bundan da öte, Lunacharsky ve Zhdanov gibi edebiyatın okunmasını ve yazılmasını salt pragmatik politik amaçlarla yönlendirmeye çalışan Marksist eleştirmenlerin sonuçsuz çabaları dışında Marksist eleştiri, bütünüyle ideoloji ve sanat arasındaki ilişkinin indirgemecilikten arınmış bir kuramını oluşturmaya çalıştı. Bu çabalar, içinde eklektik öğeler barındıran bir dizi kuramla sonuçlandı: Plekhanov'da Marx ve Kant, Lukács'ta Marx ve Hegel, Goldmann'da Marx ve Lukács sentezleri gibi. Fakat bütün bu çabaların altında yatan zorlayıcı neden aynıydı: Edebiyatı tarihe ya da sosyo-ekonomik yapılara indirgememek.

Terry Eagleton *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi* (1976) adlı kitabında, devraldığı Marksist eleştirinin bir değerlendirmesini yaparken iki eksenli bir bakış açısı önerir. Marksist eleştiri nasıl edebiya-

tı tarihsel dönemi içinde inceliyorsa, Marksist eleştirmenlerin değerlendirmeleri de yazdıkları tarihsel koşullar ve hatta belki koşullandırılmalar göz önüne alınarak yapılmalıdır. Örneğin Eagleton'a göre Lukács'ın Hegelciliği Marksist eleştiri geleneğinin gelişmesinde oldukça belirleyici bir rol oynamıştır. Cambridge'te hocası olan Raymond Williams'ın Marksizmini de 19. yüzyıl İngiliz korporatist düşüncesinin mirasından sıyrılamamış olmakla suçlar (*Eleştiri ve İdeoloji*, 1977). İşte bu yüzden edebiyat yapıtının biçimiyle ancak Georg Lukács ve Raymond Williams'ın yaptığı gibi edebiyat türlerinin (tragedya, epik, roman vb.) tarihsel dönüşümleri incelenerek uğraşılmış ve Rus Biçimcileri'nin biçim çalışmalarına biraz hafiflik, biraz teknokratlık, biraz da ayrıntıcılık olarak yukarıdan bakılmıştır. Dolayısıyla Lukács'ın başı çektiği ve Raymond Williams'ın da onu izlediği oldukça güçlü bir Marksist eleştirel çizgiye göre edebiyata yaklaşım, yazın metninin dilsel yapısında değil, yansıttığı dünya görüşünün belirlediği yapısında odaklanmıştı.

Terry Eagleton, *Marksizm ve Edebiyat Eleştirisi*'nde şöyle der:

> *Kral Lear*'i, *The Dunciad*'ı [Mina Urgan *Aptalname* diye çeviriyor] ya da *Odyssea*'yı anlamak, bunların sembolizmini yorumlamak, edebiyat tarihindeki yerini incelemek ve içerdikleri sosyolojik olgulara dipnotları yazmaktan daha fazla bir şey yapmaktır. Öncelikle, bu yapıtlarla yaşadıkları ideolojik dünya arasındaki karmaşık, dolaylı ilişkileri anlamaktır -yalnızca izleklerde ve yazarın ilgilerinde ortaya çıkan ilişkileri değil, anlatım, ritm, imge, nitelik ve biçimde içerilenleri de. Ama ideolojinin ne olduğunu da eğer toplumda aldığı yeri bütünüyle kavrayamazsak anlayamayız... Bu kolay bir iş değildir, çünkü ideoloji hiçbir zaman egemen sınıfın görüşlerinin basit bir yansıması olmamıştır; tersine, her zaman çatışan dünya görüşlerini içermiş karmaşık bir olgudur (s. 6-7).

Tarihsel indirgemeciliğe bir uyarı olarak Eagleton'ın T.S. Eliot'ın *Çorak Ülke* adlı şiirinin nasıl incelenmesi gerektiğini örneklediği yere bakalım. *Çorak Ülke*'nin ideolojik ve ekonomik etkenlerle belirlendiğini, yani emperyalist kapitalizmin tükenmiş ve yozlaşmışlığının bunalımını yansıttığını söylemek kaba bir indirgemecilik olur. Yapılacak şey en azından şu soruların sorulmasını içermelidir:

Bir Amerikalı olarak İngiliz vatandaşlığını seçen Eliot'ın toplumsal konumunun özelliği nedir? Vatandaşlığını seçtiği ülkede daha yaygın olan ticari burjuvazinin dünya görüşü yerine niçin azınlıkta kalmış olan gelenekçi dünya görüşünü benimsemiştir? Bu geleneksel dünya görüşünün o dönemde yapısında barındırdığı karmaşıklığın boyutları nelerdir? Bu denli gelenekçi bir yazar neden sanatında *avant-garde* bir tavır almış ve deneysel biçimler kullanmayı seçmiştir? Şiirin içerdiği Budist ve Hıristiyan öğelerin toplumsal kökenleri nelerdir? Şiirde Fraser antropolojisi ile Bradley idealizmi nasıl biçimlenmiştir? Eliot'ın yayın dünyasıyla ilişkileri nasıldır ve bu ilişkilerin şiirin biçimini ve okurların niteliğini belirleyici özellikleri var mıdır? Şiirin dönemin estetik ölçütleri ile ilişkisi nedir? Estetik ideolojiye katkısı ne olmuştur? Eagleton'a göre *Çorak Ülke*'nin kapsamlı bir kavraması en azından bu soruların sorulup yanıtlanmasına bağlıdır. Tabii belki başka soruların da. Demek ki *Çorak Ülke*'nin dönemiyle olan ilişkisi doğrudan bir ilişki olmaktan çok uzaktır; bu ve benzeri soruların yapılandırdığı *dolaylı* bir ilişkidir.

Terry Eagleton sanat ve ideoloji arasındaki dolaylı ilişkinin bugüne dek öne sürülmüş iki tür açıklamasını da yetersiz bulur. Bunların birincisi edebiyat yapıtının estetik biçim kazanmış ideoloji olduğuna ilişkin görüştür. Bu görüşe göre, estetik biçim özelliklerinden sıyrıldıkları zaman -ki bunu yapmaya hiçbir eleştirmenin de hakkı yoktur – edebiyat yapıtları yanlış bilincin, yani temsil ettikleri ideolojinin tutsakları olarak ortaya çıkarlar. Bu görüş, her şey bir yana, birçok edebiyat yapıtının çağının ideolojisine karşı çıkışını açıklayamaz. İkinci görüş ise Ernst Fischer'in *İdeolojiye Karşı Sanat* (1969) adlı kitabında benimsediği görüştür. Fischer'e göre özgün sanat, her zaman ideolojik sınırları zorlayan, ideolojinin sakladığı gerçekleri açıklayabilen, yani çağına aykırı sanattır.

Eagleton, "Bu iki görüş de bana gereğinden fazla basit geliyor," der (s. 18). Kendisi *Eleştiri ve İdeoloji*'de Louis Althusser ve Althusser'in meslektaşı Pierre Macherey'i izler. Althusser'e göre sanat ve ideoloji arasındaki ilişki şöyledir: İdeoloji insanın gerçek dünyayı çarpıtılmış biçimde algılamasıdır; edebiyat da bir bakıma bu algılamanın yaşantısal izlenimlerini aktarır, yani yaşam koşullarımızın bilimsel ve kavramsal bir analizini yapmaz. Ama edebi-

yat yaşantıyı edilgin bir biçimde yansıtmaz, yansıttığı yaşantıyla bu yaşantının kaynaklandığı ideolojinin arasındaki mesafeyi açık tutar. Bu mesafe biçimle korunur; ideoloji kişiyi nasıl bir "yanılsama" yumağı içine sararsa, edebiyat da bir "kurmaca" yumağı içine sarar. Yalnız edebiyat, biçimsel özellikleriyle, her an "kurmacalığını" ilan eder. Demek ki ideolojik yanılsamanın kurmacaya dönüştüğü yerde biçim kendi içinde yadırgatıcı ve bu yüzden de eleştirel duyarlılığı keskinleştirici bir unsur olur. Burada Macherey ve Eagleton'ın Rus Biçimcileri'nden yadırgatma öğesini alıp kendi yansıtma kuramlarına iliştirdiklerini görüyoruz. Edebiyat eleştirisinin böylesine yoğun bir pratik halinde sürdüğü 20. yüzyılın sonunda bu tür bir eklektizme yer vardır diye düşünebiliriz. Gelgelelim burada başka bir sorun göze çarpar. Biçim adeta otomatik bir yadırgatma işlevi yüklenmiş, edebi yapıtın üretiminde yazarın rolü, aynı Lukács kuramındaki gibi arka plana itilmiştir.

Edebiyat Kuramı'nda artık Terry Eagleton Marksist eleştiri sorunsalıyla boğuşmuyor. Yüzyılın başından beri etkili olmuş çeşitli edebiyat kuram ve yöntemlerinin Marksist açıdan bir değerlendirmesini yapıyor yalnızca. Ele aldığı kuram ve yöntemleri aktarışındaki berraklıkla bunları değerlendirirken sergilediği dümdüz ve dinamik irdeleyiciliğini, son bölüme kadar eksilmeyen bir enerji, düşmeyen bir tempoyla sürdürüyor. "Siyasal Eleştiri" adını verdiği sonuç bölümünde ise eleştirinin ölümünü ilan ediyor. Kitabının gerek içeriğini, gerekse başlığını oluşturan "Edebiyat Kuramı"nı bir yok-konu olarak niteliyor.

Bu ironik bitişi herhalde şöyle anlamak gerek: Yüzyıl sonunda eleştiri söyleminin ulaştığı yoğunluk, yüzyıl başındaki arayışların dinamiğini boğmakla kalmayıp edebiyat öğrenimi, daha da kötüsü, edebiyatın kendisi üzerinde ideolojik bir baskı aracı haline gelmiştir. David Lodge, Malcolm Bradbury gibi romancı eleştirmenler bu baskıyı hicivlerinde dile getireli neredeyse on yıl oluyor. Terry Eagleton ise kuramı gereği, aynı baskıya feminist yazarlar ve işçi sınıfından gelmesini beklediği yeni yazın türlerinin karşı çıkacağını umuyor. Dolayısıyla son bölümün Eagleton'ın bir sonraki çalışmasının konusuna ilişkin ipuçlarını içerdiğini de söyleyebiliriz.

Romans "Gül"ünden Frankenstein'in "Canavar"ına: Romanın Çıkışında Kadın*

"Her kadının hayatı bir romandır," diye yazmıştı, Mme de Genlis. Fransızcada "roman" sözcüğü hem roman hem de romans anlamına gelir; ama burada denmek istenen, her kadının sürdürmek istediği yaşamın "romans"dan esinlenmiş bir "roman" olduğudur. Romans nedir? Ortaçağ'ın feodal kültürünün soylu edebiyatıdır. Soyut erdemleri (cesaret, alicenaplık, sadakat, kibarlık) temsil eden şövalyelerin ünlendikleri başarıları anlatır. Bu romans şövalyeleri bir idealin peşindedirler. Âşık oldukları kadın da bu idealin bir parçasıdır.

Romansın merkezinde tehlikeli ve kusurlu bir dünyadan korunsun diye kapalı bir yerde tutulan güzel bakire figürü vardır. Guillame de Lorris'in *Roman de la Rose* (1237)'unda (İngilizceye Chaucer çevirmişti) âşığı, Gül'ü rüyasında görür. Gül, fantazide yaratılmış bir kızdır. Bir bahçeye kapatılmıştır; estetik, erotik, ahlâki ve hatta dinî bir idealdir; güzelliğin, ruh arılığının gözle görülür ama elle tutulamaz, ulaşılamaz simgesidir. Onun görevi ulaşılamaz olmaktır, âşığının görevi ve amacı da hep ona ulaşmaya çalışmak. Guillame de Lorris bu alegoriyi bitirmeden öldü ve öykü kırk yıl sonra Jean de Meun tarafından tamamlandı. Jean de Meun'un yazdığı kısım daha az düşsel, dolayısıyla daha gerçekçiydi. Öyküyü Rose'u evlendirip çoluk çocuğa karıştırarak bitirir. Rose'u Gül Bahçe-

(*) *Toplum ve Bilim*, 53, Bahar, 1991, s. 75-82.

si'nden alır, bu kez evin duvarları arasında diker. Romansların kadın kahramanları, *Roman de la Rose*'un Gül'ü gibi, güzel, yüceltilmiş, sevilmiş kahramanlardır. Karmaşık değil sade, tutarlı, kusursuz ve gelişmiş, yani gelişim süreçlerini bitirmiş kadınlardır; aramaz, aranırlar, düşlemez, düşlenirler. Ekili oldukları yerde durup beklemeleri gerekir. Değişmez ve düşünmezler.

İngiliz romanının çıkışında erkek yazarlar daha büyük bir çoğunlukla pikaresk türünü benimserken (yersiz yurtsuz bir üçkâğıtçının serüvenleri) kadın yazarlar romansı seçtiler. Örneğin ilk pikaresk yazarı Thomas Nash'e karşılık Aphra Behn, gene İngiltere'de romanın babası sayılan Defoe'nun pikareske yakın romanlarına karşı Fanny Burney romans çeşitlemeleriyle kadın romanının ilk örneklerini verdiler. Bu arada Mrs. Mary Delarivier Manley, Mrs. Eliza Heywood gibi "dedikodu" romanı ya da skandal romanı yazan sosyetik hanımlar da vardı. Onlar, o günün sosyetesini meşgul eden dedikoduları romanlaştırırken uydurma isimler kullanıyor, bazen de romanın arkasına bir "kim kimdir" listesi ekliyorlardı. Bu tür romanların, olsa olsa, roman okuma merakını arttırmış olmasından söz edebiliriz.

İngiliz romanının çıkışında kadın romancıların çok önemli katkılarını artık kimse yadsımıyor. Bu dönemde, "skandal" romanlarının yanı sıra, "duygusal" romanlar da çok modaydı. Mrs. Sarah Scott, Mrs. Francis Sheridan (ünlü oyun yazarı Sheridan'ın annesi), Mrs. Frances Brooke, Mrs. Elizabeth Griffith, Clara Reeve, Charlotte Smith, Mrs. Elizabeth Inchbald'ın yazdığı romanlar bu türdendi. Belki de bu nedenle roman pek de öyle ciddi bir edebiyat türü sayılmıyordu; türedi bir tür ya da ne idüğü belirsiz bir tür sayılıyordu. Okunması kolaydı, yazılması hiçbir eğitim gerektirmiyordu (tragedya, şiir, epik, hatta romansın yazılması belli bir eğitim gerektirir). İddialı kadın yazarlar, ilk romanlarını "mrs." unvanları ve gerçek adlarıyla değil, ya bir erkek adıyla ya da anonim olarak bastırdılar. Fanny Burney iddialı bir romancıydı ve romanında adını gizledi, ta ki *Evelina* çok beğenilip, Dr. Johnson gibi saygın ve seçkin bir otorite tarafından onaylanana dek. Sonradan bu isim gizlemeyi Brontë kardeşler, George Eliot gibi önemli romancılar da uygulayacaklardır. İsim gizleme erkek dünyasından

korkunun sonucudur. Bu korkuyu *Kendine Ait Bir Oda*'da Virginia Woolf çok iyi anlatır. Kadınlar için ve kadının konumunu sorgulamadan yazılan romanlarda (ister "skandal" ister "duygusal" türde olsun) kadın yazarların isimlerini vermekten çekinmediklerini, ama daha ciddi "yaratıcı" işlere kalkıştıklarında, yargılayan erkek dünyasından müthiş çekindiklerini görüyoruz.

Romanın öncülerinden saydığımız bir biçim de gotik öykülerdi. Bu türde kadın romancılar özel bir etkinlik gösterdiler. Mrs. Clara Reeve, *The Champion of Virtue, a Gothic Tale*'i yazdı. Onu, daha ünlü gotik romanlarıyla Ann Radcliffe izledi. Ama tabii bunların en ünlüsü Mary Shelley'in *Frankenstein*'idir.

Fanny Burney'in İngiliz romanına etkisi büyüktür, fakat bir Fielding ve Richardson karışımı diye bakıldığı için hakkı yenmiştir. Bu bir erkek önyargısı mıdır? Yoksa Fanny Burney'in başarısına bir tür gölge düşürmek ve İngiliz romanının başlangıcında Defoe, Fielding, Richardson üçlüsünün egemenliğini bozmama anlaşması mı? *Evelina*'nın başkişisi bir romans gülüdür. Güzel, erdemli, mükemmel ve en önemlisi kendisine erişmeye çalışan Lord Orville'e doğru uzanmayan, dikili olduğu yeri terk etmeyen bir gül. Gerçi gene de bu aşkı engelleyen birçok tatsız rastlantı, sosyal kıskançlık, iftira vb. ile Evelina'nın mutluluğu ertelenir ama o istifini bozmaz ve sonunda, onun erdemi de aynı Richardson'ın Pamela'sının erdemi gibi ödüllendirilip, evlilikle sonuçlanır.

Fanny Burney'in "başarısı" feminist eleştiri için hep bir yük teşkil etti. Fanny Burney'in *Evelina*'sında Evelina çok pasif ve nazlı bir kadın olduğundan feministler tarafından pek de onaylanmadı. (*Evelina* mektup-romandır; başkişisi Evelina her dakika mızıklayan son derece zayıf, duygusal bir genç kadındır.) Fanny Burney'in gerçek yeteneği toplumsal hicivdi; bunu da Fielding'den tevarüs ettiği söylenir. Fanny Burney'in yarattığı dünyada kadınlar kapalı mekânlardadır; dışarıya ancak birinin refakatinde çıkarlar, erdemlerini korumak zorundadırlar, erkeklerin kadınları baştan çıkarmak için koşturduğu, kadınların hep kaçtığı bir kedi-fare kovalamacasıdır bu dünya.

Fanny Burney'in popülerliğine karşı Mrs. Charlotte Smith vaktinde değeri bilinmemiş bir yazardır. 1793'te yayımladığı *The Old*

Manor House güzel bir tarihî romandır. Doğa betimlemeleri kişilerin ruh durumlarını yakından izler. *The Old Manor House*, sonradan romanda çok kullanılacak bir motifi, çağın değişmesini, yeni değerlere geçişi, evin çökmesi simgesiyle anlatır.

Mrs. Ann Radcliffe'in en çok okunan romanı *The Mysteries of Udolpho* (Udolpho'nun Esrarı) (1794) da bir gotik romandı. Bu romanda artık görürüz ki gotik korku öğeleri ikinci plana itilmiştir. Onun yerini olağanüstü rastlantılara yaslanmış bir tür dedektif kurgusu almıştır. Bu öyküleme tekniği sonradan İngiliz edebiyatında çok kullanılacaktır. Dickens ve Hardy'nin romanlarındaki gibi.

Romantik ekolün de öncülerindendir Mrs. Radcliffe. Byronvari kahramanı Byron keşfetmeden önce onun romanlarında buluruz. Ayrıca 19. yüzyılın romantik çılgınlığının diğer öğelerini de. Yarı yıkık şatolar, bunların altındaki mahzenler, dağ, deniz, ormanlar, koyu boşinanları ve taassubu simgeleyen rahip ve rahibeler, haydutlar, kötü adamlar. İngiliz kadın romancılar, Brontë kardeşler de dahil, romanstan romantizme geçişi oldukça kolay başardılar.

Şu konuda artık herkes anlaşır ki ister gerçekçi, ister romans türünde olsun, İngiltere'de roman, yeni yeni zenginleşip boş vakte kavuşan bir orta sınıf kadınlarının kendilerini "hanımefendi" gibi görmek, birer "hanımefendi" olmak şansına sahip oldukları 18. yüzyılda ortaya çıktı. Richardson'un efendisini önce baştan çıkarıp sonra evlenen bir hizmetçi hakkında yazdığı *Pamela* adlı romanın, İngiltere'de çok popüler olmasının nedeni bütün alt orta sınıfa Pamela'nın erişebileceği sosyal konuma erişme umudu vermesindendir.

Romanstan romana kalan bir özellik lüks düşkünlüğüdür. Romans, lüks içinde yaşayan ve kahraman şövalyeleri tarafından tapınılan, zengin "hanımefendiler"le doludur ve her kadını bu konuma özendirmiştir. Richardson hep bu konumlara özenerek yazmış, romanlarında kendisinin pek de sahip olmadığı bu sosyal statüdeki insanları anlatmıştır. Bu konuma kavuşmak ne denli büyük bir mutluluksa, (Pamela'nın kavuştuğu mutluluk gibi) bu konumdan düşmek de o denli trajik bir sondur (Clarissa'nın sonu gibi). Bu romanları okuyup üst orta sınıfa geçebilmeyi düşleyen kadınlar, ay-

nı romanslardaki gibi, daha ayrıcalıklı olmak (beğenilmek, tapınılmak, uğruna her türlü fedakârlığa kalkışılmak), daha güzel elbiseler giymek, daha üst sınıftan âşıklar edinmek, daha çok güç sahibi olmak gibi kadınca iktidar düşleri kuruyorlardı.

Bu amaca ulaşmak uğruna vücutlarını satan (ve de amaçlarına ulaşan) yani günahın ödüllendirdiği iki kadın, Moll Flanders ve Roxana, İngiliz roman geleneğinde kural değil istisnadırlar ve ne erkek ne de kadın yazarlar tarafından benimsenmişlerdir. Kadın yazarların kendilerini görmek istedikleri konum ve kendilerinde görmek istedikleri erdemler, Richardson tarafından örneklendirilmiştir. Eğer evlilik yoluyla erdem ödüllendirilmezse kendinden üst sınıftan birine âşık olan kadının sonu trajediyle biter. Trajik sonla biten bu kurguların oluşturduğu türe "burjuva tragedyaları" denmiştir.

Burjuva tragedyalarının yapısı hep aynıdır. Aristokrat (ya da İngiltere'de toprak sahibi ya da fabrika sahibi üst sınıftan bir adam) orta sınıftan bir kızı baştan çıkarır. Amacı evlenmek değildir. Gözü kızın erdeminde, yani bekaretindedir. Erkek için bir oyun olan bu baştan çıkarma, kız için her türlü fantaziyi içeren bir düştür. Gerçekleşmesi imkânsız bir cinsel ve toplumsal bağımsızlık düşü. Kız evi terk eder, bekâretini kaybeder, hamile kalır, çocuğunu ya ihmal sonucu ya da kasten öldürür ve sonunda kendisi de ölüme mahkûm edilir. Burjuva tragedyaları sınıf çatışması düzeyinde Marksist eleştirmenlerce, cinsel bastırma ve korkuların irdelenmesi düzeyinde psikolojik eleştiri tarafından enine boyuna incelenmiş romanlardır (*Miss Sara Sampson, Emilia Galotti, Kindermörderin, Faust* hatta *Tess*).

Richardson'un *Clarissa*'sının da dahil edilebileceği bütün burjuva tragedyalarında, "sevgisiz" aristokrat bir Don Juan'ın özellikleriyle gözleri kamaşıp kendilerini onun verdiği hediyeler ve teklif ettiği "romantik" aşka kanarak bırakan genç kadınlar bu hatalarını yaşamlarıyla öderler; bir üst sınıfa (aristokratik) geçmek şöyle dursun kendi orta sınıf konumlarını da kaybederek tümüyle yoksullaşır, marjinalleşirler. Orta sınıftan bir kadının bir aristokrat zevk düşkünü çapkın tarafından baştan çıkarılmasını anlatan orta sınıf tragedyaları bir yandan bir sınıfsal tragedyayı yansıtırken, ruh ve

vücudun birbirine karışmasından ötürü oldukça karmaşık bir psikolojiyi de yansıtır; çünkü bu orta sınıf kadınların acı sonlarında lüks ve statü hevesleri kadar bastırılmış cinselliklerinin de payı vardır. Aristokrat çapkın, bu mazbut orta sınıf kadınlarında "romans" özlemini harekete geçirirken onların bastırılmış cinselliğini de uyandırır, orta sınıfın emrettiği "cinselliksiz evlilik" kuralını kırmaya kışkırtır; ama cinselliği evlilik dışında teklif eder.

Clarissa varlıklı evinin iyi döşenmiş salonundan çıktıktan sonra kötü bir eve kadar düşmüş ve sonunda erdemiyle birlikte yaşamını da yitirmiştir. Clarissa örnek bir genç kızken bir kötü örneğe dönüşüşün, orta sınıfın korumalı yaşamından korumasızlığa düşüşün öyküsüdür. Ama çok önemli bir sorun yüzünden, durup dururken değil. Clarissa kendisiyle evlenmek isteyen ve kendisine "koruma" ve "dört duvar" vaat eden Solmes'dan nefret etmektedir; bütün varlığıyla ondan tiksinmektedir. Evden bunun için kaçar. Onun istediği, yakışıklı, ilgili, kültürlü Lovelace'ı ıslah edip onunla evlenmektir. Romanstaki kadına ne oldu? Hem evinden çık hem de kendi kusursuz erdeminden başka bir şey önemli değilken, o erdemi tehlikeye atacak şekilde bir adamın erdemiyle uğraş. Bu arayış tehlikelidir. Bu arayıştan örnek kadınlar değil ibret alınası kadınlar çıkar; Moll Flanders gibi, Clarissa Harlowe gibi.

Ailesi yoluyla ve burjuva yaşamının kurallarına uygun olarak Clarissa evde hapistir, evde tutulmaktadır, çünkü görevi iyi bir evlilik yapmak olan bir kız çocuğu iken başkaldırmış ve Solmes'u reddetmiştir. Bunun dışında bir tek kusuru, bir tek eksiği yoktur. Clarissa adı, *clarissima* (en ünlü) sözcüğüyle akrabadır; Clarissa da güzellikte ve erdemde en ünlüdür. Onun bu konumu Lovelace'ın iştahını kabartır. Lovelace aristokrat bir Don Juan'dır. Kadın ne denli soğuk, ne denli erdemli olursa, o denli çekici bir hedef olur. Burjuva Harloweların gözbebeği, onuru, gururu olan bu "goncayı" koparmaya gelir Lovelace eve.

Lovelace'ın tam zıddı bir yaşam anlayışı benimsemişlerdir. Üstelik de kendilerinden pek memnundurlar. Harlowelar kaba, küçük hesaplı, iki yüzlü, dindarlardır. Aristokrasinin seçtiği zarif ve zevkli yaşama karşı çalışma ve biriktirmeye inanırlar. Kadın konusunda siniktir Lovelace, hiçbir kadının gerçek erdem sahibi olmadığını

düşünür. Clarissa'nın da ailesinin yapay erdemliliği gibi gösterişçi bir erdemliliği olduğundan emindir; onun işi de zaten bu maskeyi düşürmektir. Burada Clarissa'nın hatası yerini terk etmek olur; bir kadın olarak yerini terk etmiş, baba evinden koca evine gideceği yerde, ünlü bir çapkının peşinden gitmiştir. Bunu hayatıyla öder.

Evden onu Lovelace çıkarır. Clarissa'yı başka bir yere götürüp ailesi onunla barışıp Solmes'la evlenmesinde ısrar etmekten vazgeçinceye kadar saklanmasına yardım etmeye söz vermiştir. Bir kere baba evini terk edince bu kez koca evi olmayan başka evlerde (ki bunlardan birine kötü şöhretli bir ev de dahildir) kendini Lovelace'dan korumaya çalışır Clarissa. Lovelace sonunda onu bayıltarak tecavüz eder, ama bu da ünlü bir çapkın için acınası bir zaferdir. Lovelace ondan sonra pişman olur ve evini Clarissa'ya o evin kadını olması için açar, ama Clarissa için her şey kaybedilmiştir; Tanrı'nın evine varmak üzere bütün evleri terk ederek ölümü seçer.

Ev, Jane Austen'ın aklı başında, hanım hanımcık, terbiyeli romanlarının da, Mrs. Ann Radcliffe'in olmadık dehşetlerle dolu gotik roman dediğimiz korku romanlarının da en merkezî metaforudur. Ama gotik romanda daha güçlü bir simgedir, çünkü gotik roman daha şiddetli duygular, daha doğrusu duygusallıklarla bezenmiştir. Gotik romanının şatoları içlerinde kötülüğü barındırır; kötü güçler bu görkemli şatoların ücra kovuklarında, uzun yıllar kullanılmamış kilitli odalarında, tavan arasında karanlık dehlizlerinde saklanır. Doğal güçlerden korunmak üzere buraya sığınan genç kadınlar, (yağmur, fırtına, açlık, kimsesizlik) doğaüstü kötü güçlere tutsak olurlar. Şatoların karanlık dehlizleri sanki kişiliğin karanlık derinlikleri, gün ışığından gizlenen bilinçdışıdır. Her ne kadar gotik romanlarda sanki bu şatolar kadın kahramanı tehdit eden unsurları barındırıyor gibi görünürse de aslında kadın kahramanı temsil ederler. Şatoya sığınan kadın evden çıkmış kadındır; yani emniyet içinde evde koparılmayı bekleyen romans gülü değildir; şato onun denenmemiş kişiliğinin karanlıklarıdır. Sığındığı yer ne baba evidir ne de koca evi. Kendi zihnidir ve bu zihin, evden ilk çıkan, ilk mekân terk eden korunmalı gül için doğal olarak bir korku, bir dehşet mekânıdır. Gotik şatoda kadın korunmasız, yalnız ve en önemlisi doğaüstü kötü güçlerin elindedir. O zaman gotik

roman mekânının, kadının kendisine yeni bir yer ararken duyduğu korkuyu barındıran bir mekânın simgesi olduğunu düşünebiliriz. Bu korkunun da, somut bir çevreden çok, kendinden kaynaklandığını da belki iddia edebiliriz. Kendi gizli özlemlerinden, bastırılmış duygularından, başarısızlık korkusundan, evlilik korkusundan, hatta çocuk doğurma korkusundan. Bu korkular son derece gerçekti. Örneğin çocuk doğurma korkusu. Evlilik dışı olursa zaten kadının sonu demekti ama evlilik içinde olunca da bitmez tükenmez hamileliklerin biri değilse öbürü, ya çocuğun ölü doğması ya da annenin ölümüyle sonuçlanıyordu.

Frankenstein'ın yazarı Mary Shelley'in babası William Godwin ünlü radikal, anarşist yazar ve felsefeci, annesi Mary Wollestonecraft ise *Kadın Haklarının Savunusu* adlı kitabın sahibi, en az kocası kadar radikal ve gelenek dışı bir kadındı. (Wollestonecraft soyadındaki stone(taş) craft(beceri) ve Frankenstein sözcüğündeki stein(taş)ın tekrarına dikkat.) Mary Wollestonecraft, yani Mary Shelley'in annesi, onu doğururken öldü. Daha sonra Mary'nin yarım akıllı üvey kız kardeşi (Mary Wollestonecraft'ın daha önceki evliliğinden olan kızı) Fanny Imlay intihar etti. Mary son derece serbest düşünceli bir evde büyüdü. Babasının hayranı olan şair Percy Bysshe Shelley evlerine gelip giderken birbirlerine âşık oldular ve Mary kendisinden yaşça çok büyük Shelley'le evden kaçtı. Ne kadar serbest düşünceli olursa olsun, babası William Godwin bu işi kendi kızı yapınca onlara kızdı ve bir süre küstü. Çünkü Shelley evliydi ve bu durumu önce olgunlukla kabul eder gibi görünen karısı Harriet sonradan intihar etmişti. Üstelik Harriet intihar ettiğinde Shelley'den hamileydi. Mary ve Shelley, Harriet'in ölümünden sonra evlendiler, ama Mary'nin ilk çocuğu doğduktan kısa bir süre sonra öldü. Shelley'le yaşadığı yıllarda Mary sürekli hamile olduğu halde ancak bir çocuğu yaşadı.

Frankenstein'ın konusu Dr. Frankenstein adlı bir bilim adamının yarattığı canavarın onun bütün sevdiklerini öldürmesidir. Bu denli ölümle içiçe yaşamış bir kadının yakın çevresinin tek tek ölmesi hakkında bir roman yazması doğal da, bu ölümlere neden olan "canavar" kimdir? Bu soru 1970'ten başlayarak, özellikle feminist eleştirinin irdelediği bir konu oldu ve birçok yorum ortaya atıldı.

Bu yorumlar arasında en benimseneni "canavar"ın Mary Shelley'in korkusunu ve suçluluk duygusunu temsil ettiğine ilişkin olanıdır. Özellikle Harriet'in ölümünden duyduğu suçluluğun çocuklarının ölümüyle cezalandırıldığı duygusuna kapıldığı söylenmiştir. "Canavar" Mary Shelley'in cezasıdır; yargılayan ve intikam alan vicdanıdır. Canavarın yaratıcısı Dr. Frankenstein'a karşı kendini savunduğu pasajlar da bunu doğrular gibidir. Canavar Frankenstein'ı beceriksizlikle suçlar, çirkin bir adam yaratmıştır, bu çirkin adam herkesi dehşete düşürdüğü için sevilmemekte, o ne denli insanlara yaklaşıp iyilik etmek isterse istesin insanlar ondan korkup kaçmakta ve daha da kötüsü onun iyilik çabalarına şiddetle karşılık vermektedirler. Canavar, Frankenstein'ı sorumsuzlukla da suçlar, çünkü deneyi böyle bir fiyaskoyla sonuçlanınca Frankenstein canavarı terk eder, onu sevgisiz, şiddet dolu bir dünyaya salar ve unutmaya çalışır. Canavarın kendini unutturmamak ve çektiği acının öcünü almak için işlediği cinayetler hep yaratıcısına bu temel suçu, beceriksizlik ve sorumsuzluğunu hatırlatmak içindir.

1970'lerden beri diğer bir yorum da Frankenstein'ın ilk bilim kurgu romanlarından olduğudur. Ama bence bu romanda bilim kurguya pek uymayan nitelikler var. Bir kez Dr. Frankenstein öyle başarılı ve çok bilgili bir bilim adamı değildir. Örneğin bir Faust hiç değildir. Kendi kendine birtakım şeyler okuyarak epeyce yanlış yönlenmiş, gittiği üniversitede bir hocasının etkisinde önüne geçilmez bir meraka kapılarak insan yaratma deneyine girişmiştir. Bilim kurgu romanlarında gördüğümüz uzun eğitim, teknolojik birikim, deney ve beceriden yoksundur. Zaten canavar canlandığı anda, Frankenstein'ın ilk fark ettiği de bu işi nasıl yüzüne gözüne bulaştırdığıdır. Canavarının kuvvetli ve güzel olmasını istemiştir, ama canavar yalnızca kuvvetli olmuş, buna karşılık ortaya akıl almayacak kadar çirkin bir yaratık çıkmıştır. Dr. Frankenstein bu beceriksizliği karşısında ne yapar? Daha canavarın canlandığı ilk gece yatar, bir güzel uyur. Her şeyi unutmak istediğinden kaynaklanan bir kaçış uykusudur bu ve canavar da böylece dünyayı serbestçe dolaşmaya başlar. Ama ne dolaşma? Bütün Avrupa'yı dolaşır. Bu da yetmez Kuzey Kutbu'na varır. Bu bilimsel deney, diğer bilim kurgu romanlarında gördüğümüz örgütlü planlamadan da

yoksundur. Frankenstein'ın bilim adamlığı zaten canavarın yaratı fiyaskosundan sonra sona erer. Ondan sonra yarı hasta bir adamdır artık; bırakın bilimsel uğraşını sürdürmeyi, tek sayfa okuduğuna bile rastlamayız. Bundan sonra onun işi yarattığı canavarın verdiği zararı çaresizce (gene sık sık uyuyararak) izlemektir. Bana sorarsanız Dr. Frankenstein'in "doktorluğu" kuşkuludur. Geçtiği eğitim çağında bir erkeğin gördüğü eğitimden çok bir kadının evde gördüğü eğitim gibidir, sistemsizdir, eline ne geçirirse okur; sonradan üniversiteye gider gerçi ama orada da bilimin derinliklerine dalacağına bu yaratı saplantısına dalar.

Diyeceğim şu: Yaratıcı kadın, 19. yüzyılda hâlâ erkek kardeşlerinin gördüğü eğitimden yoksundu. Bu en seçkin ailelerde bile böyleydi. (Örneğin 20. yüzyılda Virginia Woolf bundan çok şikâyet etmiştir.) Ve bu kadın, eğer bir şey ortaya koyacaksa, bu yapıt, erkek dünyasınca değerlendirilmek zorundaydı. İşini ciddiye alan romancı kadınlar belki de bu yüzden hep isimlerini gizlemişlerdir. *Frankenstein*'ın da ilk baskısı anonimdir. Kitap, Mary Shelley'i yazmaya teşvik eden kocası Shelley'in çabalarıyla basılmıştır. Basıldıktan sonra da, aynı Dr. Frankenstein'ın canavarı gibi sevilmemiş, çok acımasız eleştiriler almıştır. Fanny Burney ilk kitabı beğenildikten sonra kendi adıyla ortaya çıkabildi, ama Mary Shelley *Frankenstein*'dan sonra birkaç kısa roman dışında bir şey yazamadı.

Roman yazmak kadın için başarısızlıktan, fiyaskodan korkutan bir yaratıcılık olmanın yanı sıra, bir de yerini terk etmeydi. Baba evinde kalıp (yani Jane Austen gibi evde kalıp) roman yazmak da bir çeşit yerini terk etmektir. Yaratıyla erkekler dünyasına çıkmak, onların yargılarına kendini açmak, korumasız beklemek demektir. Bu yerini terk edişte beğenilmemek, reddedilmek, kötü ün kazanmak (Clarissa'nın trajedisi) korkuları barınır. Şimdi Dr. Frankenstein'ın canavarının ne denli "yersiz" olduğuna bakalım.

Dr. Frankenstein yarattığı canavarı görüp de dehşete düşünce derin bir uykuya dalar. Canavar da evi terk edip dünyayı dolaşmaya başlar. Her şeyi bakarak öğrenmek zorundadır. Yaratıcısına karşı kendini savunduğu uzun bir konuşmada bu öğrenme sürecinin acılarını anlatır. Önce insanlara bakıp onlar gibi davranmayı, sonra konuşmayı ve nihayet okuyup yazmayı öğrenir. Bu yara-

tığın dili yoktur, yaratıcısı onu dünyaya dilsiz sürmüştür. Aynı kadın romancının erkek egemenliğinde olan edebi gelenekte bir anlamda dilsiz, bir anlamda okur yazar olmaması gibi. Sonra canavar kendine bir çatı arar ve bulur. Ama girdiği bu kovukta toplum dışıdır, hiçbir yere ait değildir, komşu ailenin yaşamını içi titreyerek izler, kovuğunda saklanarak onlarla tanışmak, onlardan biri olmak üzere hazırlar kendini. Korku ve heyecan doludur. Sonunda hazır olduğunu hisseder ve eve girer. Diz çökerek kabul edilmek üzere yalvarır; ama tiksintiyle kovulur. Daha bu reddedilişin şokundan kurtulmadan, boğulmakta olan bir kızı kendi yaşamını tehlikeye atarak kurtarır, ama ödülü kızın babasının tüfeğinden çıkan bir kurşun olacaktır. İşte bundan sonra canavarın intikamı ve cinayetleri başlar. Canavar serbestçe dolaşır, kâh yaratıcısının adımlarını izler, kâh orada burada saklanır, kendisini yadsıyan yaşamı gizlice gözetler. Çatı ve sevgi arayışı, baba evinden koca evine geçmenin ötesinde bir şey yapmak isteyen kadının, yaratıcı kadının arayışıdır; Frankenstein'ın canavarı, onun yaratısıdır. Korkan, korkutan, çatısız ve başarısızlığı halinde yaratıcısına bir ceza, bir kötülük olarak geri dönecektir.

Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi?*

20. yüzyıl başında eleştiri

20. yüzyıl kuşku yok ki edebiyat eleştirisinin en dinamik, en heyecanlı, en tartışmalı yüzyılı oldu. Yüzyıl başında yepyeni bir okuma yöntemi öneren Yeni Eleştiri (Amerika'da) ve Uygulamalı Eleştiri (İngiltere'de) yazın metninin neredeyse yeniden tanımlanmasını da gündeme getirdi. Eleştiri izlenimsel ve keyfî olmaktan çıkıp bilimsel bir yöntem olacaksa eğer, tıpkı bilimin nesnesini tanımlaması gibi eleştiri de nesnesini, neyin yazın metni sayılacağı, neyin sayılamayacağını tanımlamalıydı. Tanımladı da: Yeni Eleştiri ve Uygulamalı Eleştiri'ye göre insan yaşamının temel çelişkilerini (yaşam/ölüm; şiir/nesir; sahip olma/yitirme; geçicilik/kalıcılık vb.) dile aktararak kolay çözümlemelere kaçmadan yüksek bir gerilim noktasında dengede tutan deyişler edebî deyişlerdi. Bunlar bir bütün oluşturduklarında, diğer bir deyişle, birbirlerini tamamlayacak biçimde art arda dizildiklerinde de şiiri oluşturuyorlardı. İşte bu şiir eleştirinin nesnesiydi; buna "sanat nesnesi" de denebilirdi. Sanat nesneleri barındırdıkları çelişki ve gerilimlerle birlikte ulaşabildikleri bütünsellik ölçüsünde değer kazanmalıydılar. Bir sanat yapıtının ne zaman, kimin tarafından, hangi koşullarda ya da han-

(*) *Defter*, 21, Bahar 1994, s. 99-113.

gi esin kaynağıyla yazılmış olduğu, edebiyat eleştirisi açısından gereksiz ve geçersiz sorulardı; bu sorulara yanıt arayacak disiplinler tarih, psikoloji, sosyoloji, felsefe, iktisat olabilirdi. Ama eğer edebiyat eleştirisi bağımsızlaşmayı amaçlıyorsa, kendini bu disiplinlerden ayrıştırmak zorundaydı. Edebiyat eleştirisi sanat yapıtına ilişkin, yalnızca o yapıtın özgüllüğünü ortaya çıkaracak sorular sormalı ve bu sorulara yanıt aramalıydı.

Bu uygulama, okuru tüm dikkatini metne odaklaştırmaya zorlayarak, yazın metnine o güne dek verilmemiş bir öncelik veriyor, okurdan da o güne dek görülmemiş bir okuma dikkati, duyarlılığı ve sorumluluğu bekliyordu. Öyle ki, bu duyarlılık ve sorumluluk neredeyse yaşama ilişkin sorumluluklarla eş önemdeydi; bireycileşmiş ve yabancılaşmış burjuva toplumunun bunalımına direnmek, hatta bu bunalımı aşmak için tek yoldu. Sanat nesnesi bir yana, kapitalist toplumun pazarda dolaşan nesneleri bir yanaydı; birincisi ikincisinin panzehiri olacaktı; neredeyse çivi çiviyi söker der gibi, nesnelerin insan yaşamına egemenliği, yani tüketici fetişizmi, imtiyazlı bir nesne fetişizmiyle, yani sanat yapıtı fetişizmiyle etkisiz kılınmak isteniyordu.

Yeni Eleştiri'yle eşzamanlı olarak edebiyat eleştirisini bağımsız bir disiplin olarak tanımlamak amacındaki diğer bir eleştiri akımı da Rus Biçimciliği idi. Rus Biçimcileri, yapısalcıların dili incelemek için geliştirdikleri yöntemin yazın metnini incelemeye uyarlanabileceğini düşündüler. Yeni Eleştiriciler gibi onlar da sanat dilinin gündelik dilden tümüyle ayrı, kendine özgü bir dil olduğunu öne çıkararak bu özel dilin nasıl üretildiğini ve nasıl etkili olduğunu saptamayı amaçladılar. Şiir dilinin özel öğeleri ancak belirli işlevler yüklendikleri zaman dilden bağımsızlaşıyorlardı; parlak bir eğretileme, kendi başına şiir sayılamasa da, aynı eğretileme, belirli başka öğelerle bir araya geldiğinde şiirsellik kazanabiliyordu. Herhangi bir deyişin şiirsel sayılıp sayılamayacağının tek ölçütü ise bu deyişin sarsma, afallatma, şaşırtma, belli bir duygu ya da düşünceyi tazeleme gibi etkilerinin tümünü içeren "yabancılaştırma" etkisinde aranmalıydı. Edebiyat eleştirisinin alanı işte bu yabancılaştırma öğelerini saptayıp, işlevselliklerini sergilemekti. Kısaca, hem Yeni Eleştiri hem de Rus Biçimciliği, sıfırdan kurmak iddiasında

oldukları bir disiplini, edebiyat eleştirisini, hem disiplinin kendisini hem de incelediği yapıtı tarihten tümüyle soyutlayarak tanımlamaktan başka çıkar yol bulamamışlardı.

Gerek Yeni Eleştiri gerekse Rus Biçimciliği, yazın metnini tarih, toplum, yazar ve bağlamdan soyutlayıp bunlardan tümüyle bağımsızlaştıran bir gelenek içine, edebî gelenek içine yerleştirirken, yorum ve anlamı yadsımıyordu; tersine Uygulamalı Eleştiri'nin kısa erimli amacı metin çözümlemesi ya da yorumsa, uzun erimli amacı da bu çözümlemelerden ortaya çıkacak olan yöntemdi. Yazın metni, kendi dışında hiçbir maddi koşul ya da varlığa gönderme yapmadığı için çokanlamlıydı; her yeni okuma yeni bir anlam üretebilirdi. Anlam katmanlarının azamisine ulaşmak yazın metnini tarihsel ve toplumsal koşullarından soyutlamakla düz orantılı, metnin bu koşullarla herhangi bir ilgisini kurmakla da ters orantılıydı. Rus Biçimciliği'ne gelince, metnin çokanlamlılığını yalnızca yabancılaştırma tekniğinin işlevselliğinde görüyor; bu işlevselliğin azaldığı ölçüde anlam yoksullaşması olacağını ileri sürüyordu. Yapısalcılık ise işlevle anlam arasındaki ilişkiyi bile yeni bir disiplinin temelleri atıldığı bir sırada sakıncalı buldu. Eğer edebiyat eleştirisi tam bir bilimsel yansızlık kazanacaksa, anlamla uğraşmayı bırakmalıydı. Yapısalcılık, yazın metnini Yeni Eleştiri ve Rus Biçimciliği'nin nesneleştirmediği ölçüde nesneleştirdi; özel bir dil olan sanat dilinin de aslında dilin işlerlik kazandığı ikilikleri kullanarak özgülleştiğini söyledi. Yazın metnini oluşturan, gerek yazarın kullandığı özel dile ilişkin ikili öğelerin, ikili dengenin, gerekse tematik ikiliklerin haritalarını çıkarmak eleştirel bir yöntem olarak önerildi; bir yandan ikiliklerden oluşan iskelet sergilenecek, bir yandan da bu iskeletle yabancılaştırma etkisi arasındaki bağ açığa çıkacaktı. Bu yöntemin uygulama örneklerinde yapısalcı eleştiri bitmez tükenmez ikilik envanterleriyle, edebiyata en sıkıcı okumaları hediye etti.

Yeni Eleştiri, Yapısalcılık ve Rus Biçimciliği edebiyat eleştirisini nesnel kurallara bağlama uğruna yazın metnini tarihsizleştirirken, temelleri bir yüzyıl önce atılmış edebiyat sosyolojisini de tümüyle karşılarına alıyorlardı. Burada edebiyat sosyolojisini Herder, Mme de Staël, Hippolyte Taine'den devralan, edebiyatı da diğer üstyapı kurumları gibi maddi temellere, yani sınıfsal temellere oturta-

rak değerlendiren Marksist eleştiriye karşı da bir tavır alma söz konusuydu. Marksist eleştirinin 1970'lere dek kuşkusuz en tartışmalı ama en etkin sözcüsü Georg Lukács, yazın metnini biçimcilerin elinden kurtarıp tarih ve toplumla arasındaki bağı sergilemek uğraşının temeline öz-biçim ikilemini koyarak yaşamı boyunca kendi yarattığı bu canavarla boğuştu. Lukács'ın eleştiri kuramı ise, bir temel paradokstan, bir de temel ironiden yola çıkıyordu. Paradoks, yabancılaşmaya karşı yabancılaştırma, nesneleşmeye karşı nesnelleştirmeyi çıkarmanın çarpıklığındaydı. Lukács'a göre bu toplumsal bir hastalığın sanata bulaşmasıydı ve eleştirmen bunun farkında değildi. Lukács ömrü boyunca hastalık saydığı bu sendromla uğraştı; öyle ki, sonunda hastalığı tedavi etmek azmindeki Lukács, edebiyatçı Lukács'a egemen oldu, analitik Lukács reçeteci Lukács'a yenildi: Deneysel ve öncü metinleri kapitalist yozlaşmanın sanata yansıması olarak gören Lukács, modernizmi reddedip sanat reçeteleri yazmaya başlayınca, Marksist eleştiri çok büyük bir darbe yedi; onunla birlikte sanat yapıtının toplum ve tarihle ilişkisini kurmaya çalışan eleştirel yaklaşımlar da.

Lukács'ın sistemindeki ironi ise eleştirel ironi kavramıydı. Parçalanmış benlikleri, yabancılaşmış bireyleri ve bunların toplumsal konumunu ya da varoluş sorunlarını, Marksist bilince sahip olmayan yazarların eleştirel bir açıdan sanata dönüştürmelerine olanak var mıydı? Lukács'a göre modern kapitalist toplumda yazarın konumu, eğer Marksist değilse, zorunlu olarak ironikti ve salt eleştirel bir bakışla bu ironi aşılamazdı. Çünkü yazar parçalanmış toplumu ve yabancılaşmayı görüyor ve bunlara karşı Tanrı, sevgi, fedakârlık gibi kurtarıcı ve bütünleştirici değerleri koyuyordu. Oysa kapitalist toplum aşılıp komünist düzene geçilmeden birey/toplum, doğa/insan, yazar/yapıt, sanat/yaşam, biçim/öz parçalanmışlığı da aşılamazdı. İşte bu yüzden eleştirel bakış açısı hep uzlaşmaya mahkûmdu, ama yazar bunun farkında olmadan eleştirisini sürdürdüğü için de ironik bir konumdaydı. Lukács sisteminde temel analitik amaç bu ironinin saptanmasıydı, bu da ancak yapıtı tarihsel bağlamında okumakla mümkündü.

Peki, yazarın yarattığı esere katkısı neydi? O yalnızca toplumsal konumundaki çelişkileri yansıtarak yanlış bilinçle de olsa doğ-

ruya işaret eden bir yansıtıcı mıydı ya da toplumsal koşulların doğurduğu yapıtlara yalnızca ebelik mi yapıyordu? Yazın metnini yazarından bağımsız okumalıyız diyen biçimci eleştiri, çağdaş yazarı ironiye mahkûm eden, biçimciliği de çağın nevrozu olarak gören Lukács'a ateş püskürdü. Bütün biçimciler eleştiri yöntemlerinde yer vermedikleri yazarın avukatı kesildiler, hep bir ağızdan başlattıkları yazara saygı tiratlarıyla Lukács'a cephe aldılar. Marksist eleştiri Lukács'tan sonra hep savunmada kaldı. Fredric Jameson, Terry Eagleton, Lucien Goldmann, Pierre Macheray gibi Marksist eleştirmenler hep Yeni Eleştiri'nin, Rus Biçimciliği'nin ve Yapısalcılık'ın dışladığı tarih ve toplum kategorilerinin kullanılması, edebiyat eleştirisinin zorunlu olarak disiplinlerarası, yani başka disiplinleri içeren bir yaklaşım olması gerektiğini kanıtlamaya çalıştılar.

Yeni bir analitik kategori

Edebiyat eleştirisinin tarihsel ve toplumsal koşulları göz ardı edemeyeceği; yazın metninin tarihî ve ideolojik konumuyla ilişkisinin kavranmasının o metnin okunması, incelenmesi, değerlendirilmesi, yorumlanması için kaçınılmaz olduğu; biçimle içeriğin ayırt edilemezliği, feminist eleştiri geleneği ve bu geleneğin getirdiği analitik ölçütler sayesinde tartışılmaz bir biçimde kanıtlandı. Çünkü feminist eleştiri, kendisine dek hiçbir edebi yaklaşımın metodolojisine dahil etmeyi akıl etmediği bir analitik araç kullandı: Kültürel olarak belirlenen cinsiyet. Değişik feminist yaklaşımlar, kâh kültürel olarak belirlenmiş kadın, kâh kültürel olarak belirlenmiş erkek rolleri ve bu rollerin yazın metnindeki izleri üzerinde durdular; sanat yapıtı açısından bu belirlenimlerin anlamını kâh uzlaşmacı kâh uzlaşmaz bir tavırla eleştirel yaklaşımlarının temeline yerleştirdiler. Böylece Yeni Eleştiri'nin metin dışı diye tanımladığı tarih ve toplum art alanı, Rus Biçimciliği'nin eleştirinin dışına ittiği içerik ve yapısalcılığın yalnızca eşzamanlılığını vurguladığı ikilikler sistemi eleştirel açıdan yeterliliğini yitirdi. Kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet kavramı sayesinde, yapısalcı eleştirinin temel aldığı ikiliklerin, kadın-erkek rollerinin kutuplaşmasını pekiştirebileceği, ikiliklerin bir tarafının üstün ve imtiyazlı kılınabi-

leceği, böylece, biçimsel yansızlık şöyle dursun, belirli ideolojilere yardaklık edilebileceği olasılıkları ortaya çıktı. Kültürel olarak belirlenmiş cinsiyet rollerinin toplum yaşamının her alanında olduğu gibi yaratıcılıkta da çok önemli bir rol oynadığı, hayal gücünün bilinçaltlarından bağımsız olamayacağı, bilinçaltının ise toplumsal olarak kısıtlanmış ve belirlenmiş yapılardan bağımsız olamayacağı savunuldu. Dili özcülüğe (kadının özü farklı olduğu için dili de farklıdır) ya da biyolojik farklılığa indirgeyen aşırı pozisyonlar dışında, feminist eleştiri yeniden okuduğu her metne tarihî ve toplumsal bir boyut, disiplinlerarası bir kapsam ve en önemlisi yeni yorumlar kazandırdı. Edebi gelenekleri oluşturan ve kilometre taşları sayılan klasikleri sorguladı, bunlara yeni kitaplar ekledi. Annette Kolodny 1980'de yazdığı "Dancing Through the Minefield" makalesinde üç saptamada bulundu: (1) Edebiyat tarihi keyfîdir, hatta bir kurgudur; (2) metin okuma yöntemleri bu kurguyu sürdürmemiz üzere bizi koşullandıran yöntemlerdir; (3) bu yüzden gerek eleştirel değerlendirmeler gerekse bu değerlendirmelere dayandırılmış "temel okuma" listeleri keyfîdir.[1]

Kadın ve erkek rollerinin toplumsal kutuplaşması

Feminist eleştirinin temelinde 18. yüzyılda kadın-erkek rollerinin toplumsal tanımlamalarının kadın açısından ne demeye geldiğini anlatmaya yönelen kadın hareketi yatar. Çıkış noktasında feminist eleştirinin amacı, cinsiyet rollerinin doğal farklılıkların gerektirdiğinden de öte farklılaştırılmasında erkek egemen ideolojilerin belirlemelerini saptamaktır. Demek ki feminist eleştiri sosyolojik bir olgunun kavranma, eleştirilme ve değiştirilme gereğini de içeren kapsamlı bir eleştirel harekettir.

1792'de Mary Wollstonecraft'ın, kadın hareketinin ilk önemli yapıtı, *A Vindication of the Rights of Woman*'ı yayımlandı ve bu yapıt aşağı yukarı bir yüzyıl boyunca kadın hareketinin ana metnini oluşturdu. Mary Wollstonecraft, yapıtında 18. yüzyılın günde-

1 Annette Kolodny, "Dancing Through the Minefield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of Literary Criticism", ed., Robyn R. Warhol ve Diane Price Herndl, *Feminisms*, New Brunswick, 1991.

me getirdiği insan hakları davalarından esinlenerek kadınlar için de eşit haklar istiyordu. Kitap, bu amaçla Fransa Başbakanı Talleyrand'a ithaf edilmişti. *İnsan Hakları Beyannamesi*'ndeki (1789) kişinin doğal hakları ilkesine atıfla, bu haklardan kadınların da yararlanması gerektiğini savunuyor ve kadın haklarını içermeyen bir anayasanın eşitlikçi olamayacağını, Fransa'nın da despotik bir rejim olarak kalacağını söylüyordu.[2] Böylece Aydınlanma düşüncesi kadın haklarının ilk kez gündeme gelmesine olanak sağlarken, aynı Aydınlanma felsefesi, bir taraftan da, kadın ve erkek alanlarını, gene çağdaş sosyo-ekonomik yaşamın bir gereği ve sonucu olarak ayırıyor ve kadınları iki yüzyıl sürecek başka bir cendereye sokuyordu.[3] Eşitlikçi düşünceyle kadın hareketlerinin başlangıcına ilham veren 18. yüzyılın, bir yandan da toplumdaki kadın-erkek rollerini son derece şematik, kutupsal ve katı bir biçimde tanımlayarak kadını kamu yaşamında ikinci plana itişi, kültür tarihinin paradokslarından biridir.

Batı düşüncesinde aklın egemenliğinin savunusu erkek egemenliğinin savunusunu da içerdi. Çünkü akla dayalı dünya görüşü duyguları hep bir yana itiyor ve ancak aklın denetiminde duyguya yer veriyordu. Geleneksel bir belirlemeyle kadın duyguyla, erkek akılla özdeşleştiriliyordu.[4] Akıl ve aklın düzeni, duygusal ve düzensiz olana bir biçim vermeliydi. Aklın egemenliğinde yeniden değerlendirilen klasik edebiyata aklın geometrisi uğruna temelli bir sansür uygulanıyor, tragedyalara üç birlik kuralı (yer-zaman-olay) getirilirken, Shakespeare'in fazla duygusal ya da akıldışı görülen oyunları akla uygun olarak yeniden yazılıyordu. Bu arada *Antonius ve Kleopatra*'nın muhteşem Kleopatra'sı da evli bir adamı

2 Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman*, Baltimore, 1975, s. 88.

3 Evlenince kadın ve erkek kanun karşısında tek insan olarak kabul ediliyor, ama kadının hukuk karşısında temsili tümüyle erkeğe devrediliyordu; evlilik yoluyla kadın bir tür hacir altına alınıyordu. Susan Moller Okin, *Women in Western Political Thought*, Princeton, 1979, s. 249. John Locke da (*An Essay Concerning the True Original Extend and End of Civil Government*'ta) kişinin doğal hakları ve eşitlikten söz ederken, kadın ve erkek arasında fikir ayrılığı olduğu durumlarda, "daha yeterli ve kuvvetli" olduğu için erkeğin sözünün geçerli olması gerektiğini söylüyordu. *The English Philosophers from Bacon to Mill*, ed. Edwin A. Burtt, New York, 1939, s. 405.

4 James Winders, "Writing Like a Man (?); Descartes, Science and Madness" *Gender, Theory and the Canon*, Madison, Wisconsin, 1991, s. 24-47.

baştan çıkarmış, ama vicdanının ve aklının sesini dinleyerek nedamet getirmiş, iflah ve ıslah olmuş, kısaca 18. yüzyılın kutsal saydığı burjuva aile değerlerine saygıyı öğrenmiş, gözü yaşlı, orta yaşlı bir günahkâr olarak çizilebiliyordu.[5]

17. ve 18. yüzyıllara kadar kadının yerinin evi olduğuna ilişkin bir inanç zaten evrenseldi. 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra ve özellikle 19. yüzyılda, kadın eve kapatılırken, iş ve ev hayatı da birbirinden tümüyle koptu. Sanayi Devrimi'yle birlikte, erkekler ev dışında, yani fabrikalarda çalışırken, kadın da daha çok eve mahkûm edildi. Tabii burada orta sınıftan söz ediyoruz, yoksa işçi sınıfından kadınlar da erkekler gibi ev dışında çalışıyorlardı. Böylece kamu yaşamıyla özel yaşam eskiden olmadığı ölçüde birbirinden ayrıldı.[6]

18. yüzyılın eşitlikçi olmakla birlikte erkek merkezli ideolojisine karşı ilk kez 1845'te Margaret Fuller, *Woman in Nineteenth Century* adlı kitabında bağımsız bir kadın kültüründen söz ederek toplumun kadına atfettiği özelliklerin ve biçtiği rolün kadınlar tarafından yadsınmak yerine belki de benimsenmesi gerektiğini, çünkü bu niteliklerin zaaf değil kuvvet içerdiğini söyledi. Kadın-erkek rollerinin birbirine karşıt roller olarak tanımlanmasını da başka bir yanlış olarak gören Fuller'a göre, kadınlar, içlerindeki cevheri işlemeliydiler. Ancak bu sayede insanlık yitirdiği bütünlüğü yeniden bulabilir, kutuplaşmış özellikler tekrar bir araya gelip bütün insanı yaratır ve kişiyi toplumun ona biçtiği rollere hapsolmaktan kurtarabilirdi.[7] Böylece, Margaret Fuller ile kadın hareketi bir önceki yüzyıla göre bir adım daha atmış oluyor ve eşit hak-

---

5 Dryden, *All for Love, Dryden: Poems and Plays,* Boston, 1949.

6 Marksist tarihçilere göre bu bölünme tümüyle Sanayi Devrimi'nin eseridir. Bkz. Eli Zaretsky, *Capitalism, the Family and Personal Life*, New York, 1976, 3. Bölüm ve Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England: 1500-1800*, New York, 1977. (18. ve 19. yüzyıl İngiliz romanında bu mekân ayrımı çok önemlidir ve kadınların ev dışına çıkmalarının yaratabileceği trajik sonuçlar tekrar tekrar işlenir.)

7 Margaret Fuller bu kadın-erkek birliği düşüncesiyle Virginia Woolf'un da kadın-erkek özelliklerinin aynı kişide toplandığı gerçek insanı özgürleştirmeyi savunan *androgyny* kuramının öncüsüdür. Sonradan bu görüş, Ursula Le Guin'in yazdığı türden *androgyny* ütopyalarına (*The Left Hand of Darkness*, 1969 [*Karanlığın Sol Eli*, Ayrıntı Yayınları]; *The Dispossessed*, 1974 [*Mülksüzler*, Metis Yayınları]) esin kaynağı olacaktır.

lar kavgasına erkek egemen toplumu etkileme, hatta onu dönüştürme davasını da ekliyordu. Bu bakımdan Margaret Fuller'ın kitabı 20. yüzyılda ayrı bir kadın kültürünü savunan teorilerin ana metni de sayılabilir.

Kadının toplumca belirlenen konumunu her yönüyle irdeleyen bu çalışmaların edebiyat eleştirisine asıl katkıları ise, eleştirmenleri "kadın imajı" konusunda düşünmeye zorlamak oldu. Bu biçimiyle kadın hareketi edebiyatta kadın imgesinin, eğretileme olarak kadının, kadın motif ve temalarının, kadın yaratıcılığının incelenmesine çok büyük bir ivme kazandırdı.

Kadının, erkeğin karşı kutba koyduğu "öteki" olarak nitelendirilen kadının, bireysel ve toplumsal varoluşunun bu nitelendirmeden nasıl etkilendiğini inceleyen Simone de Beauvoir'ın *Le Deuxième sexe* [İkinci Cins] adlı kitabı Margaret Fuller'dan beri yeşermekte olan bir bilincin belki de ilk vurucu ifadesi olduğu için çok etkiliydi. Simone de Beauvoir, varoluşçu felsefenin Hegel'den Sartre'a benliği ikiye bölünmüş olarak gören, bir tarafıyla gözleyici, yaratıcı, dönüştürücü, diğer tarafıyla uzlaşımcı, uyumlu, kalabalığa karışan insan benliğinin sürekli çatışma ve çelişme içinde olduğunu varsayan ilkelerinden yola çıkarak kadının hep ikinci konuma itildiğini, sonra da itildiği bu konum sanki onun doğal ya da yapısal özelliklerinin bir sonucuymuş gibi gösterildiğini söyledi. Simone de Beauvoir'ın 1949'da çıkmış olmasına rağmen 1960'larda hâlâ oldukça etkili olan bu kitabı, Mary Wollstonecraft, Margaret Fuller ve Virginia Woolf gibi liberal-kültürel feminizm ile 1970 sonrasında kadının öteki olarak görülmesini çeşitli biçimlerde yadsıyan (Hélène Cixous, Mary Daly gibi) daha radikal feminist hareketler arasında bir köprü oluşturur.

Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar'ın *Madwoman in the Attic* adlı yapıtı 19. yüzyıl kadın yazını geleneğinin daha da ilginç bir yönünü ortaya çıkardı: Yazarlık korkusunu. Bu kadın yazarlar, kendi cinslerine yakışmayacağı düşünülen yaratılar ortaya koymaktan korkuyorlardı. Gilbert ve Gubar'a göre "eğer çağdaşımız kadın yazarlar, hiç çekinmeden kalemi ellerine alabiliyorlarsa bunu 18. ve 19. yüzyılda tek başlarına savaşmış annelerine borçlular," der. Öyle bir tek başınalık ki hastalık gibi, öyle bir yabancılaşma ki deli-

lik gibi, öyle bir görmezlikten gelinme ki felç gibi gelmiştir onlara.[8] Ayrıca Gilbert ve Gubar, kadın sosyalizasyonunun kadın yaratıcılığında nasıl yansıdığı konusunda da şu gözlemi yapar: Kadını, melek gibi davranmadığı takdirde canavar gibi gören bir toplumda, melek olmadığını bilen kadın kendini canavar gibi görmek ya da bu bilincin suçluluğuyla bir sürü psikosomatik hastalıklarla boğuşmak zorunda kalmıştır. Histeri, anoreksi, agorafobi bunların en sık görülenlerindendir. Bu hastalıklara kadın yazarların romanlarında sıkça rastlanır.[9]

Kadın imgelerini konu alan feminist eleştiriye Marx'ın "yabancılaşma" ve "şeyleşme" kavramlarının katkısı da önemlidir. Marksist düşüncenin ideoloji tanımı, kadın imajının belirlenmesi ve kadının "öteki" olarak sınıflandırılması olgularına ışık tutuyordu, Marksist "şeyleşme" kavramı da Freud'un ve Lacan'ın "fetişizm" incelemeleriyle birleşince feminist eleştirinin disiplinlerarası boyutunu zenginleştirdi. Gene, bir yandan söylem belirleyici ideolojilere, bir yandan da bu söylemin fetişleştirdiği kadın imajına karşı bilinçlenmek için, Marksist gelenekteki "bilinçlenme" pratiğine benzeyen bir "bilinçlenme" pratiği kadın hareketlerinde de benimsendi.[10] Edebiyat açısından bu "bilinçlenme" pratiklerinin önemi, kadınlarca yazılan otobiyografik, biyografik ya da büyüme-bilinçlenme romanlarını (*Bildungsroman*) ortaya çıkarmış olmasındadır.

Sonunda bağımsız bir kadın eleştirileri pratiği ortaya çıktı: Buna göre, feminist estetiğin mutlaka kadın yaşantısına ilişkin gerçekler üzerinde yükselmesi öngörülüyordu. Bu eleştirel hareket, kadını bastırılması gereken "öteki" olarak sınıflandıran bütün evrenselci toplum kuramlarına (Rönesans hümanizması, burjuva libera-

---

8 Henüz bu kitabı okumamış olduğum bir sırada, Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ının benzer bir yorumunu yapmıştım. Bkz. "Romans Gülünden *Frankenstein*'a", *Toplum ve Bilim*, 53, Bahar, 1991, s. 75-82.

9 Sandra M. Gilbert ve Susan Gubar, "Infection in the Sentence: The Woman Writer and the Anxiety of Authorship", *Feminisms*, s. 269-289.

10 Friedrich Engels 1884'te yazdığı *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*'nde aile düzeniyle kapitalist toplum arasında bir kıyaslama yaparak erkek burjuvaysa kadın da proletaryadır, demişti (*Origin of the Family, Private Property and the State*, New York, 1942 basımı, s. 222). Her ne kadar kadının konumunun sorunları sınıf çatışmasıyla birebir örtüşmese de, Marx'ın "ideolojiyi belirleyen egemen sınıftır" ilkesi "kadının konumunu belirleyen erkek egemen ideolojidir" olarak uyarlanabildi.

lizmi, milliyetçilik, emperyalizm, Marksizm, Freudçu psikanaliz) karşı çıkarken, bunları sorgulayan yapıçözümcü sistemlerin analitik kategorilerini bazen tümüyle bazen kısmen benimsedi. Bu süreçte feminist hareket kendisini dışlanmış, kapatılmış azınlıklarla (özürlüler, yaşlılar, eşcinseller), erkek egemen toplumda kamu alanından uzaklaştırılmış, belirli mekânlara kapatılarak o mekânlarda erkek egemen söylemin yarattığı yaşam biçimlerini sürdürmeye mahkûm edilmiş ya da bu söylemin zorladığı işlevsellik alanlarına itilmiş gruplarla dayanışma içinde buldu. Kamu alanını kendisine ve bütün bu gruplara açmaya çalıştı. Özel yaşam ile kamu yaşamı arasındaki çizgiyi ortadan kaldırıp kamu alanına çıkarken bir sorunu vardı: Bu alana erkek egemen söylemin belirlediği biçimlerle çıkmak ve orada gene erkek egemen söylemin belirlediği biçimlerle kalmak kolaydı. Feminizm kendisini bundan öte bir şey başarmak zorunda görüyordu: Bu alana kendi tanımladığı farklılıkla çıkabilmek ve burada kendi tanımladığı farklılıkla tutunabilmek. Erkek egemen söylemin ittiği "öteki" olmayı reddettikten sonra kendi farklılığını nasıl tanımlayacağı ve daha da önemlisi, farklılık hakkını bu kez erkeği dışlamadan nasıl koruyacağı, feminist hareketin en sorunlu teorik ve pratik alanını oluşturdu.[11]

Psikanaliz ve toplumsal olarak belirlenmiş kadın kimliği

Freud feminist değildi. Ama liberal ideolojinin fetişleştirdiği aile kurumunu büyük bir cesaretle inceledi. Başlı başına bu cüret bile kadın hareketinin göz ardı edebileceği bir girişim değildi. Aile içinde kadın ve erkek rollerinin tanımlanması, çocukluktan yetişkinliğe geçiş, aile içi dinamikler gibi konularda devrim niteliğindeki gözlem ve çalışmalarıyla kadınlar arasında dosttan çok düşman edindi, ama kadın yazını Freud'u ya karşısına ya da yanına almadan edemedi.

11 Türkiye'de Müslüman kadınların Cumhuriyet kadınlarından farklı bir biçimde kamu alanına çıkmak için örtünmeyi bir feminist farklılık eylemi olarak uyguladıklarını söyler Nilüfer Göle (bkz. *Modern Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 1991). Eğer böyleyse, bu tür farklılaşma eylemlerinin ne denli dışlayıcı olabileceğine iyi bir örnektir İslâmi kadın hareketi.

Freud'un analizinde erkeklik etkinlik, kadınlık pasiflikle nitelendirilir. Buna uygun olarak, psişik seksüel enerji "libido" da bir erkeklik özelliğidir, ama çocuğun ilk gelişim evrelerinde hem erkek çocukta hem de kız çocukta bulunur. Gelgelelim, büyüme sürecinde kız çocuk bu özelliğini bastırarak, küçük bir erkek çocuktan yetişkin bir kadına dönüşür. Bu süreç onun vücudunun erotik merkezini de klitoristen vajinaya aktarmasını gerektirir. Freud'un bu teorisi, üzerinde o denli tartışılmış bir teoridir ki, bu tartışmaların ayrıntılarına girmek şimdilik amacımız dışında kalır. Ama şuna değinmeden de geçmeye olanak yok: Freud'un kuramında kadınlığın toplumsal tanım ve belirlenimi bir anlamda biyolojik olarak da desteklenmektedir, çünkü Freud toplumca tanımlanmış kadın ve erkek rollerinin fizyolojinin de gereği olduğunu söylüyor gibidir. Kadının gelişme sürecinde "erkek"liğinden vazgeçerek "normal" bir kadın olabilmek için seksüelliğini klitoristen vajinaya aktarmak zorunda olması, aile içi kural ve törelere de uygun düşmesiyle, kadın-erkek rollerinin kültürel belirlenimlerini pekiştirmektedir. Gene Freud'a göre kadın, büyüme sürecinde erkeğinkinden daha zayıf, bir anlamda da daha esnektir. Kadın için ahlâki kurallar duygusal bağlardan, ilkeler yaşamın pratik gereklerinden sonra gelir. Sonradan, *Civilization and Its Discontents*'de Freud, uygarlığın ilerlemesinde etken olan akılcı, aktif, buyurucu erkek üstbenine karşı kadının engelleyici bir rol oynadığını da söyleyecektir.[12] Kısacası Freud, 18. yüzyıldaki akıl-duygu ikiliğini ve bu ikiliğe bağlı olarak türemiş bir dizi başka ikiliği, kadın-erkek özellikleri olarak görmekle kalmıyor, bunları fizyolojik ve psikolojik olarak meşrulaştırıyordu da. Bu meşrulaştırmaya kadın hareketinin kayıtsız kalması beklenemezdi.

Simone de Beauvoir *Le Deuxième sexe*'de Freud'un kadına atfettiği penis öykünmesi fikriyle alay etti. Karen Horney'ye göre bu, erkek narsisizminin ifadesinden başka bir şey değildi. Kate Millett *Sexual Politics* adlı kitabında Freud'un yaptığı erkek-kadın ayrımında biyolojik ve kültürel olanın nasıl örtüştüğünü ve bu örtüşmenin sonucunda kadının nasıl hep erkeğin seksüel saldırgan-

12 Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*, ed. James Strachey, Londra, 1963, s. 41.

lığının pasif bir nesnesi olmaya itildiğini, romandan örneklerle sergiledi. Kate Millett'a göre Freud teorisi, kadını "eksik bir erkek" gibi tanımlayarak, birkaç yüzyıldır süregelen kadın düşmanlığını açık ediyordu. Betty Friedan, *The Feminine Mystique*'te psikoterapiden medet uman kadınların aslında erkek egemen toplumun baskı yöntemlerinden birinin daha kurbanı olduklarını söyledi. Freudçu psikoterapinin amacı "uyum"du. Uyum ise Freud'un tanımladığı seksüel rolü benimsemek demek oluyordu. Psikoterapi, kadın uyumsuzluğunun temelinde, kadının "eşit" olmak için beslediği "nevrotik" arzuyu görüyor ve bunun bastırılmasını amaçlıyordu.[13] Betty Friedan'ın ve Kate Millett'ın açtığı Freud eleştirisi çığırı bugün hâlâ sürmektedir ve feminist hareket içinde kadın yazınını etkileyen en önemli etkenlerden biri olmuştur.

Freud'a göre kadınsal niteliklerin uygarlığın gelişmesinde oynadığı engelleyici rolü sonradan Freud'u Marksist açıdan yorumlayan kimi düşünürler olumlu bir rol olarak görmüşlerdir, çünkü erkek özelliği olan "aktiflik, saldırganlık, başarı" çağdaş kapitalist toplumun erkek rolüne zorla yakıştırdığı niteliklerdir. Kadınlar ise "pasiflik, sevecenlik ve dayanışma" gibi özellikleri öne çıkararak bu tür erkeklik kalıplarını sorgulamakta ve bu ideolojinin rasyonalitesini yıkmaktadırlar. Bu rasyonaliteden Freud da *Beyond the Pleasure Principle*'da (1920) söz etmişti. Freud bu kitabında gerçek ile oyunu birbirinden ayırarak, gerçeğin aklın, oyunun bilinçaltının alanına girdiğini söylemişti.[14] Herbert Marcuse bu ayrımdan yararlanarak sosyalizmin "niteliksel olarak değişik bir toplum olacağı için, erkek egemen bir kültür olan kapitalizmin değerlerinin, bastırma gereksinimlerinin ve saldırganlığının kesin bir olumsuzlanması olması gerektiğini" söyledi.[15] Dolayısıyla, Marcuse'ye göre, kadın hareketi erkek-kadın eşitliği saplantısından vazgeçmeliydi, çünkü bu eşitlik erkek egemen kapitalist uygarlığın terimlerinin de kabulünü içeriyordu. Oysa, tam tersine, kadın hareketi, bu uygarlığın "yaşam içgüdüsünü", yani Eros'u egemen kılmalı, yıkıcı erkek uygarlığını yadsımalıydı.

---

13 Betty Friedan, *The Feminist Mystique*, New York, 1963, s. 119.

14 Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*.

15 Herbert Marcuse, "Marxism and Feminism", *Women's Studies* 2, no. 3, 1974, s. 282.

Kadın hareketinin içinden bazı kadınlar Freud psikolojisinin topyekûn yadsınmasına da karşı çıktılar. Kadının bastırılmasının bir rasyonalizasyonu olduğu ölçüde Freud teorisine karşı çıkmak doğruydu, ama aynı teorinin kadınların nasıl, hangi süreçlerle bastırıldığını göstermek açısından da bir yararlılığı yok muydu? Erkek egemen toplumu anlatır ve bir anlamda meşrulaştırırken, Freud teorisi aynı zamanda o kültürün işleyişini açık etmiş olmuyor muydu? Juliet Mitchell ve Nancy Chodorow bu ipuçlarını kullanarak kadın hareketinin toplumsal psikolojik çizgisini geliştirdiler.

Juliet Mitchell *Psychoanalysis and Feminism*'de bilinçaltının yasalarını anlamak için önce ideolojinin nasıl işlediğini anlamak gerektiğini öne sürdü. Mitchell ideolojiyi Althusserci anlamda, yani egemen söylem anlamında kullanıyordu. Ayrıca Freud'un, kendi özel nedenleri ve içinde bulunduğu kültürün erkek merkezli dünya görüşüne bağlı olarak, pre-ödipal dönemde çocukla ana arasındaki sevgi bağını yeterince vurgulamadığını söyledi.[16] Claude Lévi-Strauss'un yapısalcı antropoloji kuramını Freud kuramıyla birleştirerek kadınlara yönelik baskıyı açıklamaya çalıştığı ve bazı genellemeleri yüzünden ciddi eleştiriler aldığı bu kitabında Mitchell, bizim için önemli bir şeyi, söylemin nasıl kültürel cinsellikle belirlendiğini ve kültürel cinselliği belirlediğini vurgular. Ona göre bilinçaltının yasalarını anlamak için önce ideolojinin nasıl işlediğini anlamak gerekir, bilinçaltımız da büyük ölçüde ideolojinin, yani benimsediğimiz fikirlerle uyduğumuz kurallardan etkilenir.

Nancy Chodorow *The Reproduction of Mothering*'de, kitabın başlığına bile sinmiş bir kültürel cinsiyet ya da kimlikten söz eder. Chodorow'a göre analık üretilir; toplumun tanım ve değerleriyle kuşaktan kuşağa, çok erken bir aşamada aktarılır. Bu aktarma kız çocukla annesi arasında, pre-ödipal aşamada gerçekleşir. Anne kız çocukla, erkek çocukla özdeşleştiğinden çok daha fazla özdeşleşir ve erkek çocuğu daha kısa bir ödipal öncesi süreçten sonra sosyalizasyona terk eder. Oysa kız çocuğu tutabildiği kadar kanatları altında, yani pre-ödipal aşamada tutar. Böylece kız çocukla ana arasında çok temel ve özel bir bağ oluşur. Bu bağın kişilik gelişmesindeki çarpıcı etkisi ise kadınların benlik sınırlarının daha esnek

16 Juliet Mitchell, *Psychoanalysis and Feminism*, New York, 1975, s. 111.

çizilmiş olması, başkalarıyla özdeşleşme yeteneklerinin daha fazla olmasıdır. İşte bu yetenek sayesindedir ki kız çocuk, erkek çocuktan daha az acıyla koptuğu ana-çocuk bütünlüğüne yeniden kavuşabilmek arzusuyla, olgun bir kadın olunca analık rolünü üstlenir. Analık rolü de böylece kuşaktan kuşağa aktarılır. Bu rolün böylesine bağlayıcı, yani kadının kişiliğini tek işleve indirgemeci bir rol olmaması için Chodorow ortak ebeveynliği önerir – yani pre-ödipal aşamada babanın da bebeğe ananın yakın olduğu ölçüde yakın olmasını. Bu, cinsiyetle ilgili kültürel kimlik kutuplaşmalarını törpüleyeceği gibi, analığın kadını kısıtlayıcı bir biçimde üretilmesine de çözüm getirecektir.[17]

İlginç olan şudur: Böylesine kuvvetli bir bağla aktarılan analık (ki Chodorow'da kadının kültürel cinsiyet kimliğine eşittir), ürettiği bütün değerlere rağmen erkek egemen toplumun değerlerine boyun eğmek, kendi değerlerinin ikinci planda kalmasına razı olmak (değerler aşağı yukarı bütün feminist söylemin öne çıkardığı değerlerdir: sevgi, şefkat, anlayış, koruyuculuk, barışçıllık, rekabet yerine dayanışma, destek, kendini başkasının yerine koyabilme yeteneği) zorunda bırakılmıştır. Anaerkil bir toplum ütopyası bu değerlerin egemen olacağı bir toplumu özlemekten başka bir şey değildir.

Kadının dili

Anaerkil toplum ütopyası bizi günümüzün çağdaş Fransız kadın hareketine ulaştırır: Fransız kadın hareketine göre cinsiyetin kültürel belirlenimi yadsınamayacak bir gerçektir ve bu gerçeğin temelinde hem erkeğin hem de kadının dile mahkûm olma yazgısı yatar. Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray gibi feministler bu mahkûmiyeti Lacan kuramı çerçevesinde açıklarlar. Lacan'a göre pre-ödipal aşamadan ödipal aşamaya geçiş aynı zamanda dile hapsoluştur; çocuk pre-ödipal aşamanın kusursuz varoluş bütünlüğünü, bu bütünlük içinde anneyle bütünleşmiş oluşu yitirir; "ben"ini dış dünyadan ayrıştırır, öznelliğe mahkûm olur; bu kopuş kaçınılmaz olduğu kadar acılıdır da, çünkü her bireyin içinde yitirilmiş

17 Nancy Chodorow, *The Reproduction of Mothering*, Berkeley, 1978, s. 215.

bütünlüğe bir özlem bırakır; bireyin yaşamı artık hep bir telafi yaşamı olacaktır, hep pre-ödipal aşamaya dönüp o noksansızlığı bir daha yakalamak isteyecektir. Ama bu uğurda kullanabileceği tek araç dildir, bu arzuyu bile dille ifade etmekten başka bir çaresi yoktur; işte bu yüzden dil de onun yaşamındaki bu müthiş boşluğu ve arzuyu yansıtır; dilin taşıdığı anlam yalnızca bu çabaya yönelik bir telafi girişimidir ve sonuçsuz kalmaya mahkûm bir girişimdir. Bu dil, aynı zamanda babanın dilidir. Bu dile ve bilince mahkûm olmakla eşzamanlı bir biçimde çocuk cinsiyet ayrımının ve bu ayrımın belirlediği farklı yaşamların da farkına varır. Erkekler bu mahkûmiyeti egemenlik kurarak telafi etmeye çalışırlar; babanın dilini benimseyerek erkek egemen söylemi kurarlar, kadınlar ise sürekli erkek egemen söyleme ulaşmaya, bir bütünlüğü barındırdığını sandıkları bu söylemin olmayan anlam odaklarının gizini çözmeye çalışırlar. Böylece güç, söylemin sahibinde, yani erkekte kalır; dili belirleyen erkek, toplum yaşamının diğer bütün kurallarını da belirler; Baba'nın Kanunu'nun (yani dilin) egemen olduğu bir dünyada kadının kültürel cinsiyeti bu söylemin keyfiliği içinde üretilir durur.[18]

Hélène Cixous ve Luce Irigaray'e göre, erkek egemen söylemle uğraşmak da bir tür vakit kaybı sayılabilir. Kadınlar artık toplumsal biçimde belirlenmiş kimlik imajlarını yıkmakla uğraşmak yerine daha "yapıcı" bir yazın biçimi benimseyip, özgürce kendi "dilleri"ni kullanmalıdırlar; çünkü, ne kadar bastırılmış ve saptırılmış olursa olsun, bir yerlerde kadına özgü bir dil vardır ve erkek baskısına karşı çıkmak için de zaten dilden başka silah düşünülemez. Erkek egemen dili işlemez hale getirmek kadın hareketinin birinci adımını oluşturmalıdır. Burada feminist hareket Derrida'nın yapıçözümcü, yani anlam boşaltıcı yöntemini de benimser.

Kristeva edebiliğin yabancılaştırıcı örnekleriyle uğraşırken, Rus Biçimcileri'nin de iddia ettiği gibi, gerçek edebiyat eserinin ancak yabancılaştırıp yadırgatarak etkili olabileceğine inandığı için eleştirisine örnek olarak hep modern, sembolist ve sürrealist metinleri seçti: Artaud, Mallarmé, Joyce, Lautréamont gibi. Kristeva'ya göre, bu yadırgatma ve afallatma eylemini en etkili biçimde gerçekleştirebilmek

18 Bu özet için bkz. James A. Winders, *Gender, Theory and the Canon*, Madison University of Wisconsin, 1991, s. 120-142.

için psikoseksüel güdülerin, rasyonel anlam birimlerini parçalamasına izin verilmeli, bunun için de tutarlı, mantıklı, bütünlüğü olan bir yazı biçimi yerine, parçalı, tutarsız, ama kışkırtıcı bir yazı biçimi seçilmeliydi. Kristeva, avangard yazınla, bir psikopatın konuşması ya da bebek agu gugusu arasında bir benzetme yaparken, her üç diskur tipinin de egemen iletişim biçimlerini paramparça edecek, erkek egemen dilin anlam egemenliğini kırabilecek güce sahip olduğunu söylüyordu.[19] İşte Fransız feministleri Julia Kristeva'nın bu semiyotik başkaldırısından esinlenerek *l'écriture féministe*'i tarif ettiler.

"Vücudunu yaz," diye haykırdı Hélène Cixous *Medusa'nın Gülüşü*'nde, "ondan başka yazacak neyin var? Unut geçmişi, ağlayıp yaralarını deşmekten ne çıkar? Sıfırdan başla ve vücudunu yaz. Kaleminden akan mürekkep, ananın ak sütü gibi saftır!"[20] Luce Irigaray, Medusa'nın bu gülüşüne daha hınzır bir kıkırdamayla katıldı: Freud'un ünlü penis öykünmesi kuramına karşı, eksiklik değil fazlalığı olduğunu kanıtlamak zorunda olduğuna göre, kadın cinsel organının üstünlüklerine, çoğulluğuna, kendine yeterliliğine, açıklığına vb. övgüler düzerek sanki bir çırpıda yüzyıllık Freudyen aşağılanmaları silmeye çalıştı.[21] Ama kışkırtıcılıkta pek de başarılı olduğu söylenemez, çünkü bu uğurda özcülüğe dönüşü gene kadın yazarlardan çok eleştiri aldı. Gerçekten de kadının bilinçlenmesinde ve kadın kimliğinin problematizasyonunda bu denli önemli rol oynamış olan toplumsal belirlenimleri bir çırpıda sildikten sonra özgürleşmek için bir vücut egemenliğine sığınış, bazı sorunsalların toplum ve tarih boyutunu yok saymak için insanın işi başını bacaklarının arasına saklamaya kadar vardırabileceğini göstermesi bakımından ibret vericidir. Ayrıca eleştiri geleneğine katkıları açısından da tartacak olursak, meseleye daha kalıcı bir biçimde nüfuz edebilen kadınların, bacaklarının arasından daha ötelere bakabilen kadınlar olduğunu kabul etmemiz gerekir.

---

19 Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Oxford, 1980, s. 133.

20 Hélène Cixous, "The Laugh of the Medusa", *Feminisms*, s. 334-350.

21 Luce Irigaray, "This Sex Which Is Not One", *Feminisms*, s. 350-357.

Tarihçem Kâbusumdur! Kadın Romancılarda Rüya, Kâbus, Oda, Yazı*

Süm ile benim Christa'nın ölüşünü görmeye dayanamadığımızı gördüm düşümde
Ölüm yatağı başında duruyor
Ölüm solgunluğunda, zayıf ve uzun saçlı
İnce incecik solgun elleriyle demir karyolasını tutuyor ölmesi gereken o anda
Bu sonsuz boyutlu hastane odasının yaşam gibi her şeyi içerdiğini gördüm düşümde
Bu her şeyin ölçüsüzlük ve mermerle birlikte tüm görünmezi
Gösterdiğini gördüm düşümde[1]

– TEZER ÖZLÜ, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*

Anlatılabilir olan rüyalar kâbuslardır aslında, hayat değil.

– ADALET AĞAOĞLU, *Gece Hayatım*

Geçmişim kâbusumdur

Bireyin büyüme ve bilinçlenme öykülerini anlatan ve Batı romanında 19. yüzyılda saygın bir yaygınlıkla kullanılan anlatılara büyüme-bilinçlenme romanları diyebiliriz (*Bildungsroman*). Bu romanlar Batı'daki örneklerinde hemen tümüyle erkek anlatılarıdır; yani romanların yazarları da, başkişileri de erkektir ve öykü onların çocukluktan olgunluğa geçişlerinin ya da geçemeyişlerinin öyküsüdür. Düzzamansal bir yapıları vardır; başkahramanı çocuk-

(*) Sibel Irzık ve Jale Parla (der.), *Kadınlar Dile Düşünce*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 179-201.

1 Tezer Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, YKY, İstanbul, 1993.

luğundan başlayarak izlerler ve olgun bir adam olana kadar geçirdikleri aşamaları (ergenlik, kimlik bunalımı, bilinçlenme ve kendiyle barışma dönemlerini) anlatırlar. Bu türün Türk romanında örnekleri azdır; özellikle de erkeklerin yazdığı ve başkişisi erkek olan romanlarımızda. İstisnalar elbette vardır; hemen akla gelenler Tanpınar'ın *Huzur*'u, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı ve aynı türün bir varyantı olan sanatçının büyüme öykülerini yazan Orhan Pamuk'un romanları. Buna karşılık, kadın yazarlarımızın hemen tümü bu türde, yani *Bildungsroman* türünde yazmışlardır. Bu gözlemim doğruysa eğer, erkek yazarların erkek kahramanlarının gelişim öyküleriyle kadın yazarların kadın kahramanlarının gelişimiyle ilgilendikleri kadar ilgilenmediklerini söyleyebiliriz. Nedeni kuşkusuz sosyo-kültürel, antropolojik, hatta psikolojik bazı spekülasyonların konusudur; ama ilginçtir, kadın yazarlar kadın kahramanlarının çocukluklarından başlayarak nasıl, hangi etkiler altında, nelere direnip nelere direnemeyerek, hangi kimlik bunalımlarından geçerek olgunlaştıklarını anlatmaya özen gösterirken, erkek yazarlar erkek kahramanlarını hep olgunluk dönemlerindeki serüven ya da sorunlarıyla anlatmışlardır. Sanki bu erkekler olgun doğmuşlardır, sanki hesaplaşacakları bir kişisel tarihleri, doğru-yanlış seçimleri yoktur.

Kadın romancılarımızın kadın kahramanlarının kişisel gelişim anlatılarında bir özellik daha dikkat çeker. Bu anlatıların çok azı sonunda kadının gelişimini istediği biçimde tamamlamasıyla biter. Genelde tüm direnişine karşın kadınlar yenik düşer. Bu da anlaşılır bir şey: Bu kültürde, kadınlar ne denli doğru seçimleri yaparsa yapsın, kendilerine biçilmiş yaşam ve rollere ne denli direnirse direnşin, istedikleri yaşamları kurabilme olanakları yoktur.

Aslında gelişim öykülerinin sözünü ettiğim mutlu sonu, yani başkişisinin doğru seçimleri yaparak hem ait olduğu toplumda örnek bir birey olarak yaşamını sürdürmesi hem de onunla uzlaşması, *Bildungsroman* kuramcıları tarafından da sorunlu görülmüş; bireyin topluma direnişini ya da bireysel değerlerle toplumsal değerlerin çatışmasını anlatan bu öykülerdeki uzlaşımcı mutlu sonlar estetik tutarlılığa [*poetic justice*] uygun bulunmamıştır. Dolayısıyla, bir kez sorgulamaya başlayınca ya da bir kez derinden yara-

landığını fark edince, bu kültürde kendini geliştirmeye çalışan kadınların bu çabalarından başarılı ya da uzlaşımla çıkmalarını beklemek gerçekçi olmazdı – nitekim toplumsal gerçekleri bence çok derinden kavrayan kadın yazarlarımız da buna tevessül etmemişlerdir. Türkiye'de kadınlarca yazılmış kadın *Bildungsroman*'ları mutlu sonla bitmezler.

Öyle de olsa önemli olan, bu anlatıların birer gelişim-büyüme-bilinçlenme anlatıları olmakta ısrar etmeleridir. Ve bu süreçte kadınlar kişisel geçmişleriyle yüzleşirler. Toplumsal etkilerin dolaylı olarak nakledildiği, çoğu otobiyografik yansımalar taşıyan, kişisel tarihlerdir bu öyküler ve elbette romanımızda en yetkin örneği Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* adlı üçlemesinde anlattığı Aysel'in gelişim-büyüme-bilinçlenme öyküsüdür. *Ölmeye Yatmak*'ta Ağaoğlu'nun "tarihi yapan el seni de yaptı" önermesi, aslında kadın *Bildungsroman*'larında toplumsal tarihle kişisel tarihin nasıl içiçe geçtiğinin bir roman stratejisi haline getirildiğinin de ilanıdır. Bu tür anlatıların bir diğer usta yazarı, Ayla Kutlu, kadın tarihçelerinin bu çok özel duyarlılığına işaret eder: "*Kaçış*'ta Demokrat Parti'nin sona yaklaştığı sırada giderek artırdığı baskı dönemi, *Islak Güneş*'te, çok parti döneminin başlaması ve Amerika'nın etkinliğinin giderek artması, *Cadı Ağacı*'nda, 1971 rejimi öncesi, *Tutsaklar*'da, 1971 rejimi ve mahkemeler, *Bir Göçmen Kuştu O*'da, Osmanlı'nın son dönemi ile Cumhuriyet'in ilk yılları, *Hoşça Kal Umut*'ta, 1980'e doğru giden zamanı kullandım ve irdeledim" (*Kadın Destanı*, 9). Buna, *Bir Göçmen Kuştu O*'nun devamı olan *Emir Bey'in Kızları*'nı da eklersek, Kutlu'nun çoğu romanını ne denli bir tarih kaygısı ve bilinciyle yazdığını görürüz; ama elbette bu bilinç gene kadınların kişisel tarihlerinden süzülmüş olarak ulaşır bize.

Peride Celâl, ki kanımca tarihsel dönemlerden çok kişisel tutkuların anlatıcısıdır, bile bu formülü tümüyle terk etmez; *Kurtlar*'da Atatürk'ün ölümünü izleyen yılların sosyo-kültürel bir panaromasını çizer. Romanın iki kadın kahramanının gerilimli ilişkisinde Peride Celâl'in başarıyla yansıttığı siyasî ve profesyonel seçkinlerin, bohemyanın, hizmetçi ve uşakların, yankesicilerin, hırsızların, tecavüzcü, anarşist ve teröristlerin gölgeleri gezinir. Gene son derece içselleştirilmiş kişisel tarihler biçiminde.

> Uzun bir uykudan uyanmış gibiydim. Her şeyi daha yakından, başka türlü görmeye başlamıştım. Zamanım boldu. Olayları, insanları, küçük yargı tartımda dirhem dirhem tartıyordum. Bir oyuna benziyordu yaptığım. Acı, ürkütücü bir oyun. Yaşamın geçmişte kalan parçalarını birbirine eklemek, duygusallıktan sıyrılarak, bilinçaltını zorlayarak gerçeğe ulaşmak.[2]

Tarihin kişisel süzgeçlerden damıtılarak anlatılmasına Erendiz Atasü'nün *Dağın Öteki Yüzü* adlı *Bildungsroman*'ını da eklersek, sanırım, kadın romancılarımızın bu kendilerine özgü sentezde fikir birliği ettikleri sonucunu çıkarabiliriz.

Dağın Öteki Yüzü'nde de anlatı ilk bakışta iki Cumhuriyet kızının, Vicdan ve Nefise'nin öyküsüdür. Oysa altmetin, dağın öteki yüzüne, yani yitirilenlere, başarısızlıklara aittir. Cumhuriyet tarihinin, öteki, insanî yüzünü anlatmayı amaçlayan Atasü, bunu ancak bu tarihi alabildiğine kişiselleştirerek yapar. Dağ burada Atatürk'ü temsil eder – gerçekleştirdiklerini ve gelecekten beklentilerini. Ama onun katettiği bu başarı yolunu bile tümsekli bir yol olarak çizer Atasü. Dağın öteki yüzü Cumhuriyet'in geleceğine ilişkin kuşku ve sorgulamayı barındırır.

Anlatının kapsadığı yıllar, burada "birinci kuşak" diye nitelendirdiğim kadın romancılarımızın çoğunun hesaplaşma dönemi olarak seçtikleri yıllardır: 1930-1980. Bu dönemde Türkiye'nin içinden geçtiği süreçler, roman kahramanlarının yaşamlarındaki yansımalarıyla anlatılır. Anlatıcının sonunda ulaştığı Aydınlanma tam bir anlamayı içerir: Hem sadık bir Atatürkçü olarak annesini hem de Atatürkçü öğretiden sapmalar gösteren Nefise'yi anlar; kendisini bir anlamda onların kızı olarak düşünür. Çünkü bu anlayış anında görür ki kadınlar için Atatürkçülüğün bir bedeli, Cumhuriyet'in hedeflerine ulaşmak için çaba sarf ederken bedenlerini ihmal etmek olmuştur. Ama bu bedel, Nefise'nin yaşamından örnek alınarak telafi edilebilir; nitekim anlatıcı, kızına bakınca gelecek kuşak kadınlarının bu bedeli ödemek zorunda kalmayacaklarını görür. Yazarın gördüğü bir diğer şey ise acıklıdır: Bu elli yıllık tarihî süreç erkeklerin uğradıkları başarısızlıklarla doludur: Anla-

2 Peride Celâl, *Kurtlar*, Can Yayınları, İstanbul, 1990, s. 237.

tıcının erkek kardeşi Reha, Doğu'da vatan için çarpışırken, bir kadına tecavüz eder, sado-mazoşistik ilişkilere girer ve sonunda intihar eder. Diğer kardeş, Cumhur (isimdeki ironi açık) Kore harbinden bir bacağını kaybetmiş olarak döner. Baba Raik, anlatıcının belleğinde pek bir iz bırakmayacak kadar silik bir karakterdir. Ve Ulu Önder Atatürk'e gelince, o, kendisine verilmiş iç konuşmasında yaşlı, yorgun ve hasta bir adamdır. Net bilançoda kadınlar muzaffer, erkekler –Atatürk dahil– yeniktir. Ama Atatürk'ün iç monoloğu, bir odada, hasta yatağında, kişisel bir hesaplaşmayı içerdiğinden, ona verilen rol ya da yer, kişisel tarihleriyle hesaplaşan kadınlara verilen yerdir: Hasta odası ve hasta yatağı. Bir anlamda, Atasü, erkek başarısızlıklarına Atatürk'ü bile dahil ederken, bunu ona bu tür durumlarda kadın yazarların kadınlara verdiği rol, yer ve duyarlılığı vererek, onu kadının durumuna yaklaştırmış ve feminist bir açıdan yeniden göstermeyi amaçlamış olur. Ama bu çaba bence gerçekçi değildir. Gerçekçi olan, Adalet Ağaoğlu'nun o çok alıntılanmış, bir jüriye tezi yerine bir tencere dolma sunduğu karabasanındaki Atatürk'tür:

> Ata'nın ve oniki yeşil yüzlü profesörün karşısında bir süre oraya buraya koşmaya çalışırken topallıyorum. Topallaya topallaya bir şey arıyorum. Yazılı tezimi arıyormuşum galiba. Koşmam, acele etmem gerekiyormuş. Karşımdakiler sabırsızlanıyorlarmış. Ama ben hep topallıyorum.... Boynumdaki tilki kürkünün başı o anda canlanıyor. Tilkinin ağzı habire çenemi ısırıyor. Konuşamıyorum. Tilkinin ağzı derdimi anlatmama engel oluyor. Tilkinin ağzını çenemden kovuyorum, kovuyorum, gitmiyor.... Ben böyle kırık ökçe, plak ve tilkinin başıyla uğraşırken Atatürk birden kımıldıyor. Sol elinde tuttuğu deri eldivenini yüzüme doğru sallıyor. Ürkerek başımı kaçırıyorum. Ata, sönmekte olan bir ateşi yelpazeler gibi durmadan yüzümü eldiveniyle yelpazeliyor. Fırtınaya tutulmuşum sanki. Bir türlü gözlerimi tam açamıyorum.... Bu nedenle Ata'nın yüzünü güçlükle görebiliyorum. Yüzü sanki bir ocağın küllerini üfler gibi. Bir yandan üflüyor, bir yandan, "hani tezin? Göster bakalım tezini!" diyor. Çok zorluyor beni. Paralanıyorum, yoruluyorum, tükeniyorum, tilkinin başını kovuyorum.... Sağ ya-

nındaki yeşil yüzlü altı profesörle sol yanındaki yeşil yüzlü altı profesörün ellerindeki ağır, kocaman ciltler meğer kitap değilmiş. Birer yemek tabağıymış. Çatal bıçakları da var. Masanın çevresinde oturuyorlar bu kez. Çatal bıçaklarıyla tempo tutuyorlar: "Getir tezini, getir teziniii!." Önlerine telaşla bir tencere dolma koyduğumun ayırdında değilmişim. Birden anlıyorum ki tezim değil dolma tenceresi bu... Çok utanıyorum. Hele Atatürk'ten çok utanıyorum. O'na asıl tezimin bu olmadığını söylemek istiyorum. Ama Atatürk'ü göremiyorum. Atatürk olduğunu sandığım kişi bir de bakıyorum ki bir avcı. Boynumdaki tilkiyi vurmaya çalışıyor. Bir av tüfeğini üstüme doğru çevirmiş, nişan alıyor. "Canlı tilki değil o, müsamere kürkü, müsamere kürkü..." demek istiyorsam da sesim çıkmıyor. Tayyareci gözlükleri olan o avcı, üstüme üstüme nişan alıyor hep. Ay vuruldum, vurulacağım derken...[3]

Müsamere kürkü! Yalnızca bir dekor. Batı uygarlığının kapısından kendinden emin ve kararlı bir biçimde içeri giren Aysel'in bu tavrı topallayan çaresiz telaşıyla bozulur; düşünsel ürünü (tezi) bir tencere dolmaya dönüşür; bastırdığı cinselliği, cinsel kışkırtma ve saldırıyı simgeleyen tilkinin ağzının tehdidi altındadır; başkaldıran kadınlığı avcı rolündeki babanın, Atatürk'ün hedefi haline gelerek bastırılır.

Çocuksu, çocuklaştırılmış, korkak, kendine güvenle kaygı arasında gidip gelen Aysel'in bu rüyasında bütün bir ulusun bilinçaltı gizlidir.

Gece Hayatım'dan *Gece Dersleri*'ne karabasan anlatıları

Toplumsal süreçlerin kişisel tarihlerden süzülerek ve arka plandan yansıtılması için kullanılan mekânlar iç mekânlardır. Anlatı, ev, oda, yatak, hatta bazen bir örtünün altından ilerler ve aile, baba/koca evi, tutsaklık, yersizlik, yetimlik, ana-kız ilişkisi, intihar, delilik, parçalanma ve bütün bunlara rağmen yazma/yaratıcılık temalarıyla edebileşir. Bu edebileştirmede yazarların en sık başvur-

3 Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak,* Remzi Kitabevi, İstanbul, 1973, s. 274.

dukları motif de rüya, çoğunlukla da karabasandır. Bütün kadın yazarlarımızın anlatılarında, bence tarih, uyanamadıkları bir kâbus olarak belirir. Kadınların iyi bildiği, iyi kullandığı bir dildir küçük odalarda yatakta görülen düşlerin dili.

Cemal Kafadar'ın yayına hazırlayarak anlatı tarihimize kazandırdığı Asiye Hatun'un rüya mektupları sayesinde biliyoruz ki, kadınlar iyi birer rüya anlatıcısıdır. Daha 17. yüzyılda yazılmış bu kişisel tarihin rüyalar yoluyla nakledilmesi ve bir büyüme anlatısı olması bence bir tesadüf değildir. Bu kültürde kadın anlatılarının izlediği bu yolun en makul, en etkin ve etkili yol olduğunu gösterir.

Üsküplü Asiye Hatun'un 17. yüzyıldan kalan mektuplarını sunarken, Kafadar, *Müteredddit Bir Mutasavvıf: Üsküplü Asiye Hatun'un Rüya Defteri* başlığını kullanır. Ve sonra "müteredddit" sözcüğünün konusu için önemini vurgular. "...genel olarak İslâm edebiyatında ve özel olarak Osmanlılar'da bu tür metinler"in "sanıldığından çok daha fazla" olduğunu kaydeden Kafadar, Asiye Hatun metninin özelliğini şöyle öne çıkarır.

> Asiye Hatun'un rüya anılarını verirken bir noktayı vurgulamadan geçemeyeceğiz: Batılılaşma devrinden önce yazılmış, şimdiye kadar görebildiğimiz birinci şahıs metinleri arasında bir tek Asiye Hatun'unki tereddütle örülmüştür. Diğerlerinin hiçbirisi, buradaki gibi kendini sorgulayan bir içe bakış, hatta suçluluk duygusuyla karışık "itiraflar" havası yansıtmaz.[4]

Kadının kişisel tarihiyle yüzleşmesinde rüyaların oynadığı önemli rol 17. yüzyıla kadar geri gidiyorsa eğer, Kafadar'ın bu tespiti bana, kadınların rüya anlatılarının aynı zamanda cinsiyetçiliğe karşı bir direniş de olduğunu düşündürüyor. Belki de yüzyıllardır süren bu direnişin dili hâlâ rüyanın dilidir.

Adalet Ağaoğlu –ki kuşkusuz Cumhuriyet kadınının kişisel tarihini en yalın ve etkileyici biçimde anlatmış bir yazardır– yapıtlarında düşlerinin rolünü yadsımamış, hatta bunlardan kayda değer bulduklarını *Gece Hayatım* adlı kitabında bir araya getirmiştir.

---

4 Cemal Kafadar, *Rüya Mektupları, Asiye Hatun*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 1995, s. 13.

> Çocukluğumdan beri hemen bütün uykularım uyanık. Uykularımı bu kadar uyanık kılan da gece hayatım. Bütün fantazyalara, düşlenmiş hikâyelere, insanları sevindirmek, heyecanlandırmak, korkutmak üzere uydurulmuş serüvenlere taş çıkartacak çeşitlilikteki rüyalarım; yazabileceklerimden daha renkli, daha akıl almaz karabasanlarım.... Bütün karabasanlarımın ana izleği, yaşlı bir dünyanın hızla kör bir kuyuya kayışına omuzlarımı dayayarak engel olmaya çalışışım. Herhalde ruhbilimciler bunu benim kendime çok fazla önem verdiğime, kendimi bir şey sandığıma yoracaklardır. Kimbilir, belki içlerinden daha iyi niyetli biri çıkar da durumu daha farklı yorumlar. Her kum taneciği, her hücre, içinde varolduğu bu dünyadan sorumludur, da diyebilir mesela.[5]

Ve, karabasanlarının hem yaşamında hem de romancılığındaki önemli yerini şöyle anlatır Ağaoğlu:

> *Üç Beş Kişi*'de Kısmet'in bir rüyası var. Birçok aynada birçok gövdeye bölünmüş olduğu için bir türlü kendini bulup da erkek kardeşi Murat'ın sünnet törenine gitmek üzere hazır olamayan Kısmet. Buradaki, gitmesi gereken yere bir türlü gidemeyen, hep engellerle karşılaşan kişinin durumu, benim birçok kâbusumun ana başlıklarından biri. Nitekim, Kısmet'in rüyası için de gece hayatımın bu ana izleğinden yararlanmam sözkonusu: İç duvarları sarmaşıklarla bezeli konak gibi bir yerde, kont gibi bir adamı bekletiyordum bir rüyamda; beni önemli bir yere götürecekmiş, ama ben bir türlü giyinemiyor, sarmaşıklı kapının birinden çıkıp çorabımı aranıyor, ötekinden girip ayakkabılarım nerede, diye paralanıyordum. Bu kadarı kitapta böylece yer aldı, ama anne, sünnet, yırtık etek, hep romanın ya da Kısmet'in görmesi gerekli rüyanın istekleri doğrultusunda yeniden yazıldı. Çok alttan alta, aynalara dağılmış bir kimliğin bütünlük aranışı. Birinin bir KİŞİ olması ve o kişiliğin korunması savaşımı. Bunlar benim için uyanık hayatımda da çok önemliydi, gece hayatımda da hep büyük yer tuttu (s. 19).

Adalet Ağaoğlu'nun ağzından bu çalışmanın konusunun özetini duyuyoruz: Karabasanlarla kadının kişisel tarihindeki arayışın ve

5 Adalet Ağaloğlu, *Gece Hayatım*, YKY, İstanbul, 200, s. 12.

bu tarihin yazıya yansıyışının bir ifadesi bu. Gene *Gece Hayatım*'da Ağaoğlu rüya sözcüğünün Arapçada "görmek" anlamına geldiğini, ama bu mistik anlamının ötesinde de "kendi geçmişinin üstündeki örtüyü kaldırmak, felsefî bağlamda uyanmak, anlamak, bilince almak, aydınlanmak gibi değerlere yüklenmekte" (s. 33). Nitekim, *Gece Hayatım*'ın ilk karabasanı, küçük bir kızın erkeklerin dünyasındaki acı ve huzursuzluğunu anlatır. Bu rüyada Ağaoğlu iki erkek kardeşiyle yıkık bir hanın duvarları içinde oynamaktadır. Duvar diplerinde ise kısa eteğinin açık bıraktığı bacaklarını dolayan ısırgan otları vardır. Gerek ağabeyi, gerekse erkek kardeşi uzun pantolonlar giydikleri için ısırgan otları onların canını yakmaz. Küçük kız ise onlara sürekli bir başka yerde oynamak için yalvarmakta, ama sesini duyuramamaktadır. Dahası, ağabeyinin "gözünün önünden ayrılmaması gerektiği" için han duvarlarından dışarı çıkamamaktadır (s. 37).

Gece Hayatım'daki karabasan motifleri gergin ana-kız ve baba-kız ilişkisi, engellenme, hapsolma, boğulma, cinsel taciz (s. 136), parçalanma (s. 116), kimlik arayışı ve bunalım (s. 75), umutsuzluk (s. 125), haksız ceza, hatta linç korkusu (s. 180), çocukluğun nesneleşmesi, yabancılaşması (s. 73-74) ve mekânsızlık, yurtsuzluk, dışlanmışlık (s. 102) gibi motiflerdir. Kuşkusuz bütün bu motifler, cinsiyetçi bir toplumda büyümenin acılarının dışavurumudur. Adalet Ağaoğlu'nun *Göç Temizliği*'ni "yazarın kendi hayatını kurgulayışı" açısından inceleyen Fatih Altuğ, şu önemli sonuca varır: Ağaoğlu'na göre "erkekler gibi kamusal alana ve bu alanda kendini ifade etme şansına sahip olmayan kadın, kendine ayrı bir duyarlılık alanı oluşturur. Bu duyarlılık aslında 'içyaşam öyküsü'dür. Toplumsal alanın diliyle daha az ilişkiye giren kadın, toplumsal ilişkilerden erkeğe göre daha az etkilenmiş bir içyaşama sahiptir. Kadın hep günahkâr olarak görüldüğü için yitirmekten korkabileceği hiçbir şeyi kalmamış birinin içsel özgürlüğüne sahip olabilir."[6] Aynı içsel özgürlüğün dile yansımasını ise Sibel Irzık *Ölmeye Yatmak* bağlamında şöyle tarif eder: "Aysel'in iç sesi de,

6 Fatih Altuğ, "Göç Temizliği, Göçlerin ve Ötekiliklerin Kavşağında Yazarın Kendi Hayatını Kurgulayışı", yay. haz. Nüket Esen ve Erol Köroğlu, *Hayata Bakan Edebiyat*, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2003, s. 110-111.

kendisini çevreleyen bu otoritesi elinden alınmış metinsel ortamla oluşturduğu zıtlık yoluyla ayrıcalıklı bir konum kazanıyor."[7]

Peride Celâl'in *Kurtlar*'ında da anlatıcı-yazarın iç hesaplaşması kâbuslar yoluyla verilir; özellikle de tekrar tekrar gördüğü bir kâbusla:

> Sonra o garip rüyayı gördü: İki yanı ışıklı, vitrinlerinde güzel giysilerin sergilendiği büyük bir caddeden geçiyordu. Yollar insan doluydu. Önünde bir kadınla bir erkek yürüyordu. İkisinin üstünde güzel postlar vardı. Kulakları çıkmamıştı daha. Yanlarından geçerken alayla bakıp güldüler. Gecelikle yalınayak olduğunu ve onların buna bakıp güldüklerini anlayıp utandı. Gecenin içinde sarı gözleri parlıyordu kurtların. Kanlı ağızlarıyla gülen kurtlar. Korkmadı. Bütün kentliler onlara alışmıştı artık. Önde yürüyen çifte yaklaşmakta olduklarını gördüğünde, kadınla adamı uyarmak için bağırmak istedi. Sesi çıkmadı. Kurtlardan biri pençesinde kara bir tabanca tutuyordu. Silahı erkeğin kalçasına dayadı. "Bağırma sakın" dedi. Adamın para çantasını, kol saatini, kalemini, yüzüğünü aldı. Kadına saldıran oldukça nazik bir kurttu. "Korkma güzelim, seni yemem!" diye alay ediyordu. "Çıkar boynundakilerini, parmağındakini, kulaklarındakini, hepsi bu! Keşke seninle şöyle bir tenhalarda menhalarda beraber olsaydık başbaşa..." Kadın korkudan titriyordu. Yanlarından gelip geçenler vardı. Kimse aldırmıyordu. Oraya buraya tutunmak ister gibi sallanarak kayıp giden, gecenin içinde kaybolan gölgeler. Sonra kurtlar çoğalmaya, caddeleri, meydanları doldurmaya başladılar. Büyük, iştahlı ağızları, sivri dişleri, öfkeyle dikilmiş kulakları vardı. "Yardım edin bana, yardım edin!" diye bağıran bir ses duydu. Uyandı. Kendi sesiydi! (s. 179)

Bu kâbusta da, genel olarak kadın kâbus anlatılarında sıkça rastladığımız bir motife işaret etmek gerek: Caddeler, meydanlar, açık alanlar korkutucudur. Anlatılar bir yandan ev, oda, yatak gibi dar mekânların sınırlarını zorlarken, bir yandan da tekrar tekrar oralara sığınırlar. Öyle ki, Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* başlığını taşıyan üçlemesi, Aysel'in başta ve sonda bize bir odadan seslendi-

7 Sibel Irzık, "Latife Tekin'de Yersizliğin Mekânları", Bildiri, Türk Kadın Yazarlar Sempozyumu, Bilkent Üniversitesi, 1999.

ğini göz önünde tutarsak, *Dar Mekânlar* da olabilirdi.

Karabasanların görüldüğü yerler doğal olarak yataklardır. Ama düşlerin dilini oluşturmakta bu çok daraltılmış mekânın da bir işlevi olmalı: Bakışı dışa değil içe çeviren, fiziksel çevrenin ayrıntılarını sıfıra indirirken, iç dünyanın ayrıntılarını alabildiğine vurgulamaya olanak sağlayan bir işlev. Örneğin Latife Tekin'in *Gece Dersleri*'nde bu mekân yataktan bile daraltılarak, Gülfidan'ın altında gizlendiği kara bir örtüye indirgenir. Tarihleri, bu dar mekânlarda kadınların karşısına gündüz sanrı, gece karabasan olarak çıkar.

Gece Dersleri'nin daha başında mekânın darlığı vurgulanır:

> Ay ruhlar! Kara deryaların feneri hayatımın kırık parçalarını bile toplayamadım. Sonbahar donuk sarı rengiyle şap şap geçti yüzümden. Gözlerimin içindeki bebekleri, lacivert kurular gibi derin tebessümler çizen dudak kıvrımlarımı koruyacak kadar bile güç bulamadım. Aynı eski yüzlü koltuğun üstünde, dıştan bir kalıbı andıraraktan, iyice kısarak ciğerimi durdum ve fısıldandım. "Sekreter Rüzgâr" kod adıyla koskocaman bir sitenin zemin katında genç yaşta mahzun kaldım.[8]

Hem komik hem acıklı bu girişte hapsolmuşluk, sınırlanmışlık, kıstırılmışlık (nefes bile alamamak) ve donuk bir heykele dönmüş vücudun bastırılmış, çıkamayan sesi hissedilir. Genç yaşta böyle fısıldanmaya mahkûm Gülfidan, bu duruma kendi seçimiyle gelmiştir. Onun anlatacağı iki kişisel tarih vardır. Bir tanesi çocukluğunun geçtiği köyden getirdiği, fakat şehirde Dev Sefid'in zindanına gömdüğü masal dili ve bu dilde yaşayan kişiliğidir. On yıl yaşadığı gece odaları ise ancak bir "sözcükler mezarlığı"dır. Diğeri, genç kızlığını adadığı şehir solculuğu. İkincisinin gece kurslarında öğretmeye çalıştığı, yani devrimci öğretinin sunduğu "hayat bilgisi", Gülfidan'ın evinden getirdiği gece derslerinin yanında anlamsızdır.

Latife Tekin'in mekânsızlığıyla dili arasındaki ilişkiyi Sibel Irzık şöyle anlatmıştı:

> *Berci Kristin Çöp Masalları*'ndaki konducuların okurlara armağan ettikleri sözcükler arasında "mekânet etmek" diye bir fiil var. Bir

8 Latife Tekin, *Gece Dersleri*, Metis Yayınları, İstanbul, 1990, s. 17.

bakıma bütün anlatının özeti olan bu sözün iğretiliği, derme çatmalığı kadar, bir eylemin adı oluşu da önemli. "Kondu" sözcüğünde de var olan bir yerleşememişliği tekrarlıyor belki de: "kondu," bir fiilden oldukça kuraldışı bir biçimde türemiş, "konut" ya da "konak" gibi akrabalarına benzemeyen, tam isimleşememiş bir isim; bir nesnenin, hele hele bir binanın adından çok, bir hareketin, olsa olsa geçici bir duraksamanın tasviri gibi. "Mekânet etmek"te de tersi yönde bir kuraldışılık var: "mekân" ismi ucubeleştirilerek fiilleştirilmiş, sanki zorla harekete geçirilmiş, yerleşikliğinden, ağırlığından sıyrılıp, sık sık rüzgâr tarafından uçurulan çatılar altında inatla tekrarlanan bir refleksin tasviri olmuş (Irzık, 1999, s. 2).

Sibel Irzık'ın "rüzgâr tarafından uçurulan çatılar"a dikkat çekmesi önemli. Çünkü daha ilk romanında Tekin sürgünlüğe çatıdan başlamıştı; başındaki çatıyı "uçurarak" şehrin korkulu davetine uymuştu. Bundan sonra, bütün romanlarının bir teması da bu çatının yerine koyduğu "örtü", sığınak, mahzen ve orman gibi alternatif mekânlar olacaktır. Ve en ilginci de, alternatif mekân arayışındaki Tekin kahramanları, giderek daha şiddetle bölünerek (öteki-benleriyle) buralarda dolaşacak, dolaşamadıkları zamanlarda da büzülüp hareketsiz kalacaklardır. Dolayısıyla çatıyı uçurarak başlayan serüven, yatay olduğu kadar –ya da belki yatay olmaktan çok– dikey bir yolculuğu anlatır; *Sevgili Arsız Ölüm*'den *Aşk İşaretleri*'ne katedilen yol çatıdan başlayarak mahzene iner.

"Mahzen," diye yazmıştı Gaston Bachelard *Mekânın Poetikası* adlı incelemesinde, "öncelikle evin en karanlık noktasıdır, yeraltı güçleriyle ortaklığı vardır. Orada düş kurduğumuz zaman, derinliklerin akıldışılığıyla uyum halindeyizdir".[9] Gerçekten de, *Aşk İşaretleri*'ne koyu, karabasanlı bir atmosfer egemendir. *Buzdan Kılıçlar*'da yoksulların "mucizevi savunma sistemi"ni oluşturan dekorlar, yani eşyalar, *Aşk İşaretleri*'nde de Nezir'in mahzenini doldurur. *Berci Kristin Çöp Masalları*'nda çatılar uçarak Berci/Kristin'i açıkta bırakır; *Gece Dersleri*'nde Gülfidan/Sekreter Rüzgâr kara bir örtünün altına sığınır; *Aşk İşaretleri*'nin mahzenin-

9 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, çev. Maria Jolas, Beacon, Boston, 1969, s. 18.

de Cihan/ve gölgeleri (burada artık başkarakter ikiye değil, çok parçaya bölünmüştür) Nezir'in egemenliğinde korku ve işkenceyi yaşarlar.

Son romanı *Ormanda Ölüm Yokmuş*'ta Tekin çatıları tümüyle yıkar; çatısı bulut resimleriyle kaplı mekânın duvarlarını da yapraklar oluşturur. Yaprak, sayfa ya da kâğıt anlamına da gelir. Latife Tekin'in çatıdan mahzene yaptığı yolculuk sanki bitmiş, artık mekânı yalnızca yazıyla çevrilmiştir.

Ve yazı: Uçan süpürge

Bulgakov'un *Usta ile Margarita*'sında Margarita'nın özgürleştiği fantastik bir bölümde, o zamana kadar tutsaklık zincirlerini bir türlü tam olarak koparamamış Margarita, şeytanın getirdiği sihirli bir kremi bütün vücuduna sürdükten sonra cadıya dönüşür ve bir süpürge sopasına binerek Moskava'da evlerin çatılarının üzerinde uçmaya başlar. Muhteşem bir özgürlük duygusu içinde keyifle uçan Margarita'nın bu dönüşümünün amacı, kayıp bir metni, sevgilisinin yazdığı bir romanı, yani yazıyı kurtarmaktır. Kadınların yazıyla, daha genel olarak sanatla ilişkisi, öyle anlaşılıyor ki her kültürde şeytanla ortaklığı gerektirir. Ve düzene karşı durmayı. İşte kişisel tarihlerini anlatırken çok da mutlu sonlar yazamayan kadın yazarlarımız, özgürlükle yaratıcılığı özdeşleştirirken amaçlarına ulaşırlar.

Ev, oda, yatak gibi mekânların kadın yazarların romanlarında hep engellenmeyi, hapsolmayı, tutsaklığı simgelediklerini, buna karşın çatılardan kaçan, duvarları yıkan yazının bu romancıların kişisel tarihleriyle hesaplaşmalarının bir ürünü olduğunu söyledim, bunlar burada incelenen romanların ortak temasıdır. Yinelersem, tutsaklıkla özgürlük arasındaki köprü yazıysa eğer, bu kutuplar arasındaki yolculuk yazıda rüyalarla, kâbuslarla, sanrılarla anlatılır. Rüyalar çatısızken, sanrı ve kâbuslar klostrofobiktir. Adalet Ağaoğlu'nun düşle başlayıp düşle biten üçlüsü *Dar Zamanlar*'da hesaplaşmasına bir otel odasında başlayan Aysel, üçlemenin *Hayır* başlıklı üçüncü kitabında yaşamını gene bir odada karabasanla gerçeği karıştırarak gözden geçirir. Ama öykünün sonu bir öz-

gürlük rüyasıyla gelir. Alabildiğine açık bir ufka açılan bir rüyayla: Anlatıcı-yazarın Yenins'le ufuksuz denizlere açılmasıyla:

> Kokular, renkler, yüzler, imgeler....Kırk yıllık yazarlığının demirbaşları. Bir bakıştan, bir küçük kan damlasından, bir tümceden, herhangi bir gaz kokusundan, bozuk bir musluktan damlayan su sesinden, önünden geçip giden cezaevi arabasından ya da denizde, siste usul usul sallanan bir tekneden, en çok da teknenin başında tek başına oturan kimseden, karşılaşılan ve an'lık her şeyden genişleyerek kurulmaya çalışılan roman dünyaları.[10]

Burada Adalet Ağaoğlu, en azından kendi yazısının formülünü de verir: Bir dönem romanı olarak okuduğumuz Aysel'in çocukluğundan yaşlılığına gelen *Dar Zamanlar*'da "tarihi yapan el seni de yapıyor" derken, Ağaoğlu edebiyatımızda bence yalnızca kadın yazarların gerçekleştirdiği bir türü, gelişme-büyüme-hesaplaşma türünü nasıl uyguladığını da anlatıyor. An'lık yaşantılardan, dar zamanlardan ve dar mekânlardan çıkılarak kişisel tarihle beslenip kurulan roman dünyaları.

Peride Celâl'in *Kurtlar*'ının açılışında sözünü etmekte olduğum üç önemli öğe bir aradadır: Kurtların kovaladığı yazar, Nilüfer'le bir tünelden çıkmaya çabalıyordur. Yanında kocası, dostları, geçmişi ve "yaz, yaz, yaz artık" diyen yazar dostu. Kurgunun tüm öğeleri gene tamamdır: Dar mekân olarak tünel, o mekânın kâbusu kurtlar, kadının kişisel tarihi ve bu tarihin ürünü olan yazı. Ve romanın sonunda bir çekmeceye kilitlenen metin, Mine'nin masum, umut dolu, sonu iyi biten romanı değil, anlatıcı-yazarın öteki benliğini temsil eden karanlık, kötücül, isyankâr Nilüfer'in romanı olacaktır: Yani yüzeysel Cumhuriyet kızı romanlarındansa şeytansı kadın romanı. Kendisine biçilen kadınlık rolüne direnen Nilüfer'in romanı.

Kurtlar'ın anlatılan zamanında (çünkü anlatı zamanı yalnızca bir gündür ve bir odada geçer), yazar-anlatıcının altmış yaşına dek, çocukluğu, gençliği, aşkları, evliliği, dostlukları, çocukları, yazmış olduğu romanlar ve yazamadığı iki roman vardır. Duygusal ve kolay okunan piyasa romanlarıyla ünlenmiş yazar-anlatıcının yaza-

10 Adalet Ağaoğlu, *Hayır*, YKY, İstanbul, 1994, s. 187.

madığı iki romandan biri "Kurt Salgını", diğeri "Ağacın Üstündeki Ev" başlığını taşır. "Kurt Salgını" terk edilmiş ve bir çekmeceye kilitlenmiş bir projedir. "Ağacın Üstündeki Ev" ise kasabadan şehre gelen ve yazar olmak isteyen Mine'nin öyküsüdür. Ama, yazar-anlatıcının kendi öyküsüyle karışma eğilimi o kadar fazladır ki, sonunda bu roman da, aynı "Kurt Salgını" gibi, yarım kalır ve kaldırılır. Bu iki eksik metne koşut olarak gelişen yirmi dört saatlik hesaplaşmanın metni ise, Nilüfer'in mektubuyla kesilerek, *Kurtlar* adlı, okuduğumuz romanı oluşturur.

Kurtlardan ve kuşkudan arınmış bir metin, bir ideal anlatı, Mine'nin öyküsü olabilirdi. Ama Mine de asla olması istendiği kadar masum değildir: Mine'nin annesiyle olan sevgisiz ilişkisi, üvey babasına karşı duyduğu kuşku (ki pekâlâ bir ensest fantezisi olarak da yorumlanabilir) onun öyküsünü sürekli yazar-anlatıcının yaşam öyküsüyle özdeşleştirir. Oysa yazar-anlatıcı, Mine karakterinde masum, doğal, dirençli, cesur ve sağlıklı bir kır çiçeği yaratmak istemektedir. Ne var ki, "Ağacın Üstündeki Ev" öyküsüne her dönüşünde, kendi içindeki kurtla karşılaşır. Ağacın üstünde bir ev kurmak, o ağacı kemiren kurtla hesaplaşılmadığı sürece bir hayaldir.

Nilüfer'e gelince, aynı çevreyi paylaşan bu iki kadının birbirlerine bir sevgi-nefret ilişkisiyle bağlı oldukları sıkça yinelenir. Genelde muğlak bir biçimde sunulan bu tür ilişkileri, yazar büyük bir netlikle sunar. Bir boyutuyla ilişki, yakın iki kadının kaçınılmaz rekabeti, kıskançlıkları üzerine kuruludur. Ama başka bir boyutuyla, kişisel, hatta cinsel bir şiddet de içerir. Nilüfer, argo ve yer yer küfürlü bir dil kullanır; aklı fikri cinselliktedir ve bununla övünür; yalnızca erkeklere değil kadınlara da düşkündür; ikisini de bulamadığı zaman "göstererek", kendini tatmin ettiğini okuruz. Hep yer ve yedikleri ağzından, dudaklarının kenarlarından taşar. Oral (yeme, içme), anal (anneanneye pifinkçi adını takan odur), görsel (gözleri ateş saçar ve her zaman çok frapan giyinir) ve işitsel (sigara kısığı sesiyle durmadan konuşur, geveze ve buyurgan bir kadındır) imge ve çağrışımlarla çevrili bu Nilüfer, yazar için hem büyük bir cazibe hem de tiksinti odağıdır. Ve yazar sonuna dek bu iki duygu arasında gidip gelerek, Nilüfer ve kendisinin bu çok özel

ilişkisiyle, piyasa romanlarının tek boyutlu kadın kahramanlarının tekdüzeliğini yıkmayı amaçlar. Nilüfer'in içindeki kurt, bozguncu ama cesur, kırıcı ama dürüst, yıkıcı bir kurttur. Ve romanda, yazar-anlatıcının da aslında bir kurt olduğunu bilen tek kurt odur. "Bu mektup, kurtların arasında bana en yakın olan bir kurdu cezalandırmak için yazıldı. Hoşça kal," diye bitirir Nilüfer intihar mektubunu.

Kozasında ölürken

Birinci kuşak diye nitelendirdiğim kadın yazarların romanlarında kişisel tarihle odada, yatakta, kâbuslarla hesaplaşılırken toplumsal tarih hep geri planda durur. Ve kadın kahramanlar iç yolculuklara çıkmak üzere odalarına kapansalar bile, buradan öykünün gerçekçi, coğrafi mekânını da göz ardı etmezler. Daha genç kuşak kadın yazarlarda ise, coğrafi mekânlar bile tümüyle alegorik ve sembolik bir işlev kazanır. Anlatılan öylesine özel bir öyküdür ki, mekân öyküye uyar ve öykünün özelliklerini ön plana çıkarmak üzere kurgulanır. Mekân ikircikli bir koza haline gelmiştir; hem kuşatır hem korur. Hem hapseder hem de özgürleştirir. Ama bu özgürleşme ölüm ya da delilik biçiminde geliyorsa, kadın karakterlerin kozalarından çıkabildiklerini mi, yoksa çıkamadıklarını mı düşüneceğiz? Okuduklarımız büyüme romanları mıdır, yoksa tam tersi mi? Kozasında ölürken bir yandan da kozasını ören bu roman kahramanlarını nasıl tanımlamak gerekir? İki zorlu örnek, Perihan Mağden'in *Refakatçi*'si ile Aslı Erdoğan'ın *Kırmızı Pelerinli Kent*'idir.

Refakatçi'nin ana teması ana-kız ilişkisindeki şiddettir. Ana-çocuk ilişkisi Mağden'in üç romanında da (*Haberci Çocuk Cinayetleri, Refakatçi, İki Genç Kızın Romanı*) çok önemlidir. Ama burada konumuz büyüme anlatıları olduğuna göre, *Refakatçi*'ye bu açıdan bakalım.

Bir *anti-Bildung*, yani büyümeme-büyüyememe romanıdır *Refakatçi*. Büyüyememenin de bir tarihçesi vardır elbet: Narin, kırılgan, soluk benizli, tüy gibi hafif çocukların, birinin kucağında ya da kollarında taşındıkları vakit ağırlıkları bile olmayan, roman boyunca da cüsseleri giderek küçülen çocukların kâh büyüklerin

dünyasına isyanının, kâh o dünya tarafından ezildiklerinin tarihçesidir bu. Bu çocuklara refakat eden cüceler de vardır romanlarda, sanki bu şeffaf çocukların gölgeleri bile yoktur da onlara birer gölge gibi cüceler refakat eder. Ama çocuklar, cüceler gibi, bilgeliğin doruğundadır. Yetenekleri olağanüstüdür. Sanatçı tutkuları vardır; ister resim, ister yemek yapsınlar, bunu bir sanatçı gibi, kendilerinden, vücutlarından kemirerek yaparlar. Büyüdükçe incelen, zayıflayan, küçülen bu çocukların direnme çabaları rikkat uyandırır. Ama bu rikkat de bir yüktür; analığın yükü. Mağden'e göre analığın çözümsüz ikileminde (sevme/korkma; koruma/yüklenme; atma/sahiplenme) kıstırılmış bu çocuklar, cüce kalırlar. Çocuklar, kaybetme, sevilmeme, istenmeme korkusuyla refakatçilerine bağlanırken, refakatçiler de bu bağı bir yandan ağır bir yük olarak görür, bir yandan da sonsuz bir suçluluk ve sevecenlikle bağlanırlar öksüzlerine. *Refakatçi*'deki ilişki gerçekten de bir ana-çocuk ilişkisinden çok bir refakatçi-öksüz ilişkisidir. Kimin refakatçi, kimin öksüz çocuk olduğu, başta belirlendiği gibi de kalmaz. Roller kısa zamanda değişilir. Bu değiş tokuş roman boyunca sürer; öyle ki, sonunda refakatçi hem çocuk hem kendisi, çocuk da hem kendisi hem de refakatçidir. Bu sancılı ilişkinin mekânı ise bir yolcu gemisidir. "Şehrin, çirkin bir söz gibi ruhumun derisini dağladığı günler... Kötü tesadüfler yakamı bırakmıyor, parasızlık canımı sıkıyor, çocukluk anılarım ölümsüz caniler gibi uykumu değiştiyorlar... Sanki içimde bana kapılarını açmamakta direnen bir ülke taşıyorum."[11]

Roman böyle başlar, çıkılacak yolculuğun yönünü bildirerek. Anlatıcının içindeki "kapılarını açmaya direnen ülkeye" yapılacaktır bu yolculuk.

Refakatçi-anlatıcının bindiği gemide ona emanet edilen çocuk on iki yaşında bir kız çocuğudur. Ne refakatçinin ne de çocuğun ismi vardır; zaten çocuk aslında refakatçinin çocukluğudur. Gemi, bu tür gemi anlatılarında rastladığımız bir taklit dünyadan çok, yalnızca ikilinin paylaştığı bir mekândır. Kamara, yatak, tuvalet gibi küçük ya da yemek odası ve bar gibi büyük olmakla birlikte klostrofobik bölmelerden oluşur. Gemiyi terk etmeye her

11 Perihan Mağden, *Refakatçi*, Afa Yayınları, İstanbul, 1994, s. 7.

niyetlenişinde o küçücük kamarada bavulunu toplayan, sonra o bavulu tertiplice yatak altına saklayan refakatçinin kıstırılmışlığı, onun çocuğa yaklaşması için gereklidir. Çünkü çocuk da aynı kıstırılmışlık duygusunda hapsolmuştur. Gemiden bir kez çıkabilir, o da şiddetli bir sinir krizi sonunda bileklerini kestiği zaman. Çocuk bu kıstırılmışlığı yaptığı resimlerle aşarken, refakatçi roman boyunca ayrıntılarıyla naklettiği karabasanlarıyla hapsolmuşluğunu iletir.

Çocuğun gördüğü karabasan, çarpıcı olduğu kadar özgündür. Refakatçinin kâbusları ise, kaçmak isterken hareketsiz kalma, temiz tuvalet bulamama gibi çoğu kişinin gördüğü cinsten karabasanlardır. Büyüyünce sanki kâbuslar bile tekdüzeleşmiştir. Çocuğun anlattığı bir karabasana bakalım:

> Birden, bir Ortaçağ prensinin soytarısı gibi giyinmiş bir cüce fırladı ortaya. Elinde gururla tuttuğu, üstüne morlu sarılı bir flama asılı borazanını çaldı. Hepsi ortaya çıktılar. "Ölümsüz Cüce Akrobatlar Trupu!" dedim sevinçle. Üçünün omuzlarına iki tanesi, o ikisinin omuzlarına da borazanı çalan cüce tırmandı. Heyecan içinde ellerimi çırptım. Sanki bu ses altüst etti dengelerini: en üstteki cüce yere yuvarlandı. Porselendenmiş meğer; paramparça oluverdi. Dört bir yana saçılan porselen yavrularının içinden yüzlerce kedi yavrusu fırladı. Kediler üstüme tırmanmaya başladılar. Tırnaklarını sıkı sıkıya tenime geçiriyorlardı. Açılmamış gözleri, minnacık tüysüz bedenleriyle tiksindiriciydiler. Tam birini koparıp üstümden atıyordum ki, bir başka kedi yavrusu yapışıyordu aynı yere. Çok geçmeden tüm bedenim o fare kadar yavrularla kaplandı. "Anne! Anne!" diye bağırıp ağlamaya başladım. Zaten çoğu zaman ağlamaktan nefes nefese uyanırım uykularımdan. Eee, nasıl buldun? (s. 93-94)

Rüyası kadar anlamlı bir sorudur çocuğun bu "Eee, nasıl buldun?" sorusu. Sanki çocuk rüyayı görmemiş de uydurmuştur. Sanki bu rüyayla refakatçiyi etkilemek istemektedir. Nitekim, refakatçi de çocuğu dinledikten hemen sonra kendini duşa atarken, bunu "rüyası akıp gitsin üstümden, bana yapışmasın" diye yaptığını söyler (s. 94).

Romanda zaman zaten uyuma ve uyanma temposuyla belirlenir. Beklenmedik bir biçimde uykuyla uyanıklık zamanları içiçe geçer: Çocuk uyurgezerdir ve refakatçi ona uyurgezerliğinde de refakat etmelidir. Aslında çocuğa uyurgezerliğinde refakat ederken yaptığı, kendi çocukluğunda ya da kendi bilinçaltında gezinmektir. İşte bu yüzden Mağden'in anlatısında yolculuk tümüyle içe ve derine doğrudur. Çocuklar bu derinliğe dalmadan büyüyemeyeceklerdir. Bu dalışta şiddetle, acıyla yüzleşmeleri doğaldır. Öyle ki sonunda refakatçi ancak uyurgezer çocuğu öldürerek uyanır. Bu uyanış, romanın sonunun ima ettiği gibi belki de deliliğe doğru bir uyanış da olsa, büyümek için uyanmak gerekir. Refakatçinin küçük bir bavulla başlayıp bavulsuz bitirdiği yolculuk (romanın sonunda gemiden iner ve bavulunu bir ağaç altına bırakır), böyle bir özgürlük yolculuğudur.

Aslı Erdoğan'ın *Kırmızı Pelerinli Kent*'i Özgür adındaki kadının Rio'ya, ama aslında ölüme yolculuğunu anlatır. Bu bakımdan bir ölüm kenti olarak seçilmiş olan Rio de Janeiro, Mann'ın *Venedik'te Ölüm*'ünü çağrıştıracak biçimde simgesel bir mekândır. Özgür'ün oraya gelişindeki amaç, "hayata kafa tutan kız çocuğu[nun] dünyanın en tehlikeli kentini seçerken insanoğlunun karanlıklarına bakmak" arzusu olarak belirtilir.[12] Hayata kafa tutan kız çocuğu Rio'ya gelirken "ağır kullanışsız bavulu" gibi "değer yargıları"nı da arkasında bırakmıştır. Zaten kendisine biçilen role her zaman itiraz ettiğini, "çocukluğunda bebeklerden nasıl içtenlikle nefret ettiyse, yetişkinliğinde de 'kadınsı' diye nitelendirdiği nesnelerden, ölümcül bir virüs taşıyorlarmışçasına uzak durduğunu" anlatır (s. 34). Ama Rio ona ancak şu iki şeyi sunar: Yazı ve ölüm.

> Az sonra Rio sokaklarına çıkacaksınız. Korkunçluğunu her an duyuran bir varlığın ok menzilinde bir yolculuk olacak bu; ölümün kötü kokulu soluğu sürekli yüzünüzde; karanlık ve sapkınlıkla dolu bir bakış hep sırtınızda... Bir kuyunun üzerine eğilmiş ve ansızın, aslında onun sizi izlediğini fark etmişsiniz gibi... Arzunun derebeyliğinde acınası tahtına oturtulmuş, peşkeş çekilen insan bedeniyle karşılaşacaksınız. Etin hiç sönmeyen yangını, budalalığı

12 Aslı Erdoğan, *Kırmızı Pelerinli Kent*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 13.

ve eşsiz güzelliği; hafif, uçucu, kaçıcı gelgeç bir yaşam ve her köşe başında bir ölüm (s. 11).

Romanda Rio, "dünyanın en tehlikeli kenti"; "ölüm ülkesi", "belirsiz kehanetlerle dolu bir labirent"; her an her yerden fışkıran cinselliğiyle "gövdenin korkunç talanının" ve " her an insanın yoluna çıkan cesetlerin" kentidir. Ve bu kente gelmiş olan Özgür, bir de roman yazmaktadır: Kırmızı Pelerinli Kent.

> Özgür de istifliyordu aylardır. Paket paket sigara alıyor, tükenmez kalemlerini diziyor, anılarını sıralıyor ve cümlelere dönüştürmek için döner bantlara yerleştiriyordu. İp üstündeki bir canbaz değneğine nasıl tutunursa, o da kalemine öyle tutunmuştu aylar boyu. Her gece, hiç aksatmaksızın her gece, silahlarını kuşanan bir şövalye kararlığıyla, imgelemini bilemiş; harf üstüne harf, sözcük üstüne sözcük, acı üstüne acı koyarak, bir kaleyi ağır ağır kurmuştu. Gizil gücü, gerçeğin ilk kasırgasıyla ortaya çıkacak bir kale (s. 124).

Bir yandan Özgür'ün öyküsü gövdenin yıkılışının öyküsü olarak anlatılırken, onun yazdığı kitabın bir kale gibi ayakta kalması umudu elbette her yazarın umudu. Gelgelelim, *Kırmızı Pelerinli Kent*'in sonunda yazıya geçirdiği ne tükenmiş bir beden ne de sağlam bir kale. *Kırmızı Pelerinli Kent*'in yazıya döktüğü, yazı ve yaşamın birlikte ördüğü kozadır.

Özgür, Rio'ya geldikten kısa süre sonra anlar ki "Amazonlar'a dek kaçsa da kendini yanında götürecek[tir]". Ve elbette, kâbuslarıyla sanrılarını da. Rio'daki yaşamında geceyle gündüz ayrışmadığı için, Özgür'ün düşlerinde kâbusla sanrı da ayrışmaz. Uyandığında –ki bu her saatte olabilir– "fokurdayan bir bataklıkta can çekişmeyi andıran, karabasanlarla sürekli bölünen, huzursuz bir uykudan sonra, yatağa girdiğinden daha bitkin[dir]" (s. 25). Kâbusları hep gömülme, boğulma, bastırılma, ölme ve çürümeyle ilgilidir. Aşağıdaki örnekte olduğu gibi:

> Yeryüzünün huzura en uzak köşesinde, cangıldaydı. Yüzlerce böcek, sinek, karınca üşüşmüştü üzerine; bu nemli, tuhaf kokulu, devinimsiz et kütlesinin bir an önce çözülüp dağılmasını bekler

> gibiydiler. Birbirine dolanmış, yan yana, omuz omuza, tıkış tıkış bitkilerle kuşatılmıştı. Sürekli didişen, boğuşan, sanki içten içe patlayan; korkunç bir ışık susuzluğu içinde, hep yukarıya, daha yukarıya, güneşe doğru yarışan... Her yaprak bir başka savaşımın somutlaşmasıydı, her kurşun ve her sözcük gibi... Bir başka ölümün işareti, bir başka maske... (s. 84-85)

Sonunda zaman da mekân da bütün gerçekliğini kaybedecek, Özgür, "kozasını kırıp dışarı çıkmayan bir böcek gibi, hep aynı günün içinde, dönüp duracak[tır]. Sıcak, yapışkan, havası giderek tükenen bir koza" (s. 119). İşte Özgür'ün asıl yolculuğu Rio'ya değil, bu kozayadır; "saatlerin durduğu, delilikle akıllılığın arasındaki çizginin her an geçildiği, bir 'sıfır noktası'ndaki bu kozaya" (s. 121). Özgür'ün külçeleşmiş bedeninin belki de hiç delip çıkamayacağı, ama içerden içerden öreceği bu kozaya.

Ve işte yazı da bu sıfır noktasından çıkacaktır; belki yazarın hayalindeki kale gibi değil, ama okurun ölümcül güzelliğinden etkilendiği bir koza gibi.

Geçmişleri kâbus, yazgıları yazı olan kadın romancılarımızın yapıtlarındaki bu özellikler, kuşkusuz daha kapsamlı incelemelerin konusu olmalı.

Edebiyat Kanonları*

Cervantes'in *Don Kişot*'unda edebi kanona karşı çıkan gene bir Kanon'dur. Toledo Kanonu (Kanon, Kilise'nin kurallarına göre yaşamayı seçmiş din adamı anlamına gelir) Don Kişot'la yaptığı edebiyat sohbetinde şövalye romanlarını değerlendirirken, artık anlatı biçimlerinin harmanlanması gününün geldiğini söyler ve belki de epiklerin bile nesirleşmesi gerektiğine işaret eder.[1] Oysa o zaman epik anlatısını şiirden ayrı düşünmek olanaksızdı. *Nesir epikle* ne kastedildiğini ise bize İngiliz romancısı Henry Fielding 18. yüzyılda romanın kendisinde, Georg Lukács ise 20. yüzyılda romanın kuramında anlatırlar: Fielding'e göre *nesir epik* hiciv ve ironiye yaslanarak günün gerçekliğini komik anlatılarda yakalamaktır; Lukács'a göre, *nesir epik* romandır ve kaybolmuş bir bütünlüğün dramatik ve ironik ifadesidir.[2]

Bir Kanon'un kanon eleştirisi yaptığı *Don Kişot*'a gönderme yaparak, kanon sözcüğünün barındırdığı paradoksa işaret etmek istedim. Oxford'un yayımladığı İngilizce etimolojik sözlüğe göre ka-

(*) *Kitaplık*, 68, Ocak 2004, s. 51-53.

1 Miguel de Cervantes Saavedra, *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote*, çev. Roza Hakmen, YKY, İstanbul, 196, s. 408.

2 Henry Fielding, *Joseph Andrews*, New York, 1950, s. 32; Georg Lukács, *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s. 64-76.

non sözcüğü Kilise'nin çıkardığı kural, kanun ve yönetmelikler anlamına gelir. Bunlar Papa'nın ve Vatikan Meclisleri'nin çıkardığı kanunlardır. İngiltere'de ise kanon, 1603 yılından itibaren, Birinci James'in altına mührünü koyarak ilan ettiği İngiliz Kilisesi kurallarıdır. Burada ilginç bir şey var: Bir kez, İngiliz Kilisesi Katolik Kilisesi'nden ayrılarak kurumlaşmış, ayrıca Birinci James, İncil'in İngilizceye ilk çevirisini yaptırarak Katolik Kilisesi'nin Kutsal Metinler üzerinde kurduğu otoritenin sarsılmasında önemli bir rol oynamıştır. Aynı Toledo Kanonu'nun edebi kanonu eleştirmesi gibi, Kral James de, bu girişimiyle, dinî kanonu değiştirmiştir. Bu yüzden kanon, içinde hem statükoyu hem de statükoya karşı direnci barındıran bir kavramdır.

Kanon sözcüğünün gelenek ve statükoyla ilişkisi temelde din kaynaklıdır. Ama 16. yüzyıldan itibaren seküler kullanımları da başlar. Ferman, kural, kanun, temel ilke, aforizma, bir konunun sistematik ve bilimsel sunuluşuna ilişkin prosedür, konunun otoritelerinin belirlediği kıstas ve kriterlere ilişkin yargılar anlamına gelen kanon sözcüğü, bir yandan da dine ilişkin kullanımını sürdürmüş ve Kilise'nin özgün kabul ettiği İncil metinleriyle, gene Kilise'nin Azizler arasına kabul ettiği yeni isimlerin eklenmesiyle oluşan kutsal metin ve kişilerin listesi olmuştur. Bugün edebi kanon derken kastettiğimiz anlam da buradan türemiş olmalı: Herhangi bir otoritenin ya da otoritelerin, kutsadığı iyi yazarlar listesi ve buna eklenecek isimlere verilen izin ya da onay. Müzikte kanon bir melodinin tümüyle, hiç değiştirilmeden, yalnızca farklı zaman aralıklarıyla, ama aynı anda icrası demektir. Böyle olunca sözcüğün barındırdığı müphemlik gene karşımıza çıkar: Kanon, müzikte olduğu gibi aynının tekrarı mıdır, yoksa dinî kanonlarda olduğu gibi benzerlerin bulunup eski listelerin genişletilmesi midir, yoksa Toledo Kanonu'nun önerdiği gibi, eski anlatıların yeniden ve çağın gereklerine uygun olarak harmanlanması mıdır? Hangisi olursa olsun, sözcük, muhafazakârlık ve değişim arasındaki gerilimle yüklüdür.

Bu gerilimden yararlanarak kanonları zorlamak çoğu kez kanonların temsilcilerinden gelmiştir. Başka bir Kanon, vaazlarıyla ünlü din adamı ve şair John Donne, "Kanonizasyon" adlı şiirinde

zındıkça bir iş yapar: Sözcüğün dinî anlamını tersyüz ederek tümüyle cinsel bir coşkuya mal eder. "Allah rızası için, kapa çeneni de sevişeyim" diye toplumun saygın ya da saygınlık taslayan kişilerine seslenerek başlayan bu şiirinde John Donne, sevişmenin kime zararı olduğunu sorar. Askerler savaşta, avukatlar mahkemelerde kavga ederken, o yalnızca sevişmek istemektedir. Ve sevgilisiyle sevişmelerini çok olağandışı bir eğretilemeyle kanonize eder, yani, kutsallaştırır: "İsterseniz onu ve beni birer sinek olarak görün," der. Ya da, bir kartal ve güvercin, o da olmazsa öldükçe küllerinden doğan Zümrüdüanka kuşu (17. yüzyıl İngilizcesinde ölmek aynı zamanda sevişmek de demektir, çünkü o zamanlar her sevişmenin insan ömrünü bir gün tükettiğine inanılırmış). Ve "her sevişme bir tükenişse, biz de böyle aşkla tükeniriz. Ve eğer azizlerle birlikte gömülemezsek, şiir ve şarkıların dizeleriyle yapılmış odalarda kanonize oluruz".[3]

Kanonizasyon eğretilemesiyle tensel aşka yapılan bu övgü kışkırtıcıdır. Her yazar ve şair, hem kanona dahil edilmek hem de onu değiştirmek ister. Böylece edebi gelenekler oluşur ve değişir. Bu dinamiği Rus Biçimcileri kıyıda kalmış yazar, metin ve edebi tekniklerin merkeze çekilmesi, Harold Bloom gibi Freudcu eleştirmenler ise babanın, yani bir önceki önemli yazarın etkisinden kaynaklanan bir endişeyle, yeni modeller arama ve bu amaçla kanon dışı kalmış yazarları öne çıkarma arzusuyla açıklarlar.[4] Her iki açıklama da, kanon kavramındaki gelenek-değişim diyalektiğini teslim eder.

Gene de, kanonların en kayda değer kuruluşu eleştirmenler değil, bizzat edebiyatçılar tarafından yapılanıdır. Örneğin, edebi kanonu değiştiren Cervantes'in bu girişiminin ardında koskoca bir kültür, siyaset, epistemoloji dönüşümü yatar; Goethe'nin *Faust* söylencesini temel alarak yarattığı ama ilk kez cehenneme değil de cennete gönderdiği Faust'u, Aydınlanma'nın edebiyata nüfuzunu gösterir; Zhdanov'un dayattığı kanonun yıkılışı, bir edebiyatçı-

3 John Donne, "Canonization", *Norton Anthology of English Literature*, yay. haz. M.H. Abrams ve Diğerleri, New York, Boston, 1968, cilt 1, s. 886.

4 Viktor Shklovsky, *Theory of Prose*, çev. Benjamin Sher, 1991; Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, 1973.

nın sayesinde olur: Bulgakov'un *Usta ve Margarita*'sı Rus klasikleri arasında yerini alır, çünkü *Usta ve Margarita*'da Bulgakov Dostoyevsky'nin sorduğu soruları bir kez daha, ama çok farklı bir kültürel iklimde sorar. Shakespeare'in tüm yapıtları bir yönüyle kanon kırıcı, diğer yönüyle kanon yapıcıdır. Gene bir Kanon (din adamı) olan Rabelais *Gargantua ve Pantagruel*'le öyle sıra dışı bir yapıt koymuştur ki ortaya, bu yapıt sonradan Bakhtin'in roman kuramına temel teşkil edecektir.[5] Ve edebiyatta bu tür örnekler saymakla bitmez.

Edebi kanonlar böyle karmaşık süreçler sonucu oluşmuş, herkesin üzerinde anlaştığı, ama gene de münazara ve münakaşaya açık geleneklerdir. Kanonun bunun dışında dar anlamlı bir kullanılışı da vardır ki, tümüyle siyasi ya da doktrinerdir. Ne var ki, kaba siyasi müdahaleyle oluşturulmaya çalışılan kanonların zaten uzun bir ömrü de olmaz; Zhdanov'un oluşturmaya çalıştığı Sovyet gerçekçiliği kanonu, Mao'nun kültür devrimi altında oluşturmaya çalıştığı kanon, Hitler'in sanat ve edebiyat üzerinde kurduğu baskıyla oluşturmaya kalktığı kanonlar gibi. Bu tür kanonlarda siyasi ve doktriner baskı çok açık olduğu için, kanonizasyon süreçleri ve kanonu oluşturan yapıtların nasıl seçildiği, yaklaşımlarını nesnel kıstaslarla belirlemeyi amaç edinmiş edebiyat tarihçileri için fazla sorun oluşturmazlar ya da oluşturmamalıdırlar. Ama edebi kanonların oluşmasında ve değişmesinde birtakım başka etkenler vardır ki (ideolojik ve epistemolojik olarak oluşan kültürel iklim, dönem ruhu, dünya görüşü, kültürel ve siyasi ortam, egemen estetik ideoloji gibi) bunlar edebiyatçıdan hem iyi bir edebiyat tarihçisi hem de iyi bir eleştirmen olmasını ve bu iki işlevi birlikte yürütmesini talep eder. Çünkü, dönemselliğin karmaşık etkisi altında gelişen kanonlarda, hem yazarların yenilik arayışı, hem eleştirmenlerin ölçüt koyma çabaları, hem okur tepkisini hesaba katan yazar-okur diyaloğu, hem devlet/ya da cemaat sansürü, hem popüler kültür, hem seçkinci arayışlar bir yumak halinde bulunur.

Edebiyat çalışmaları bir bilim olabilecekse eğer, edebiyatla uğraşan kişiyi en çok uğraştıran ya da uğraştırması gereken, bu yumak-

5 François Rabelais, *Gargantua et Pantagruel,* Paris, 1962; Mikail Bakhtin, *Rabelais and His World.*

lardır. Dahası bu tür çok yönlü bir dönemselliğin nüfuzuyla oluşan kanonlar, kültürel münazara ve münakaşalara en açık olanlar, bu yüzden de, kanon fikrindeki kışkırtıcılığı en fazla barındıranlardır. Alt kültür, ikincil edebiyat gibi kültlerin kanonları bu süreçlerde, ana kanonlara açtıkları savaşla belirlenir. Edebiyat ve sanatta avangardı da aynı dinamiğin bir parçası olarak görmek gerekir; çünkü avangard nasılsa bir süre sonra arka saflara gerilemeye ve kanonda artçı bir noktada durmaya mahkûmdur.

Edebi otorite avangardı daima kuşkuyla karşılamış, daima da yenilgiye uğramıştır. İngiltere'de 18. yüzyıl edebiyat otoritelerine göre *Tristram Shandy* kısa zamanda unutulmaya mahkûm bir romandı. 19. yüzyılda Thackeray, Dickens'a üstün tutulurdu, çünkü daha akademik bir dille yazıyordu; Amerikalı eleştirmenler dili özensiz diye Theodor Dreiser'i kanon dışı bırakmak istediler (asıl neden Dreiser'in komünist olmasıydı) ama başaramadılar; Lukács Mann'ı kanonlaştırmak, ama Kafka'yı silmek istedi, yapamadı. Türkiye'de edebiyat otoriteleri romanda bir dönem Namık Kemal'i öne çıkardıktan sonra şimdi Ahmet Mithat'ın kanonizasyonuyla meşguller.

Edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni edebiyata ne denli kanoncu yargıları unutarak yaklaşmaya çalışırsa çalışsın, onun değerlendirmelerini de ulaşabildiği yapıtlar belirleyecektir elbette. Burada Türkiye'nin edebi geleneği birçok kamburla yüklüdür. Kanonları yalnızca yazar-eser odaklı antolojilerden biliriz; bu eserler de resmî eğitim sürecinde asla tümüyle okunmaz, okunmadığı için de öncü ve artçılarıyla karşılaştırılamaz. Osmanlıca ve eski yazı, modern edebiyat metinlerine bile özel eğitim almamış birinin ulaşmasını olanaksız kılar; transkripsiyonlar ise yetersizdir. Yavaş yavaş bu dar kanonlar kırılmaktaysa da, daha alınacak çok yol vardır ve alınmalıdır da. Çünkü kanonları dar olan kültürlerin kafaları da, bilimsel yöntem ve yetenekleri de dar olur.

Ne var ki, şimdilerde edebiyat çevreleri başka bir kanon sorunsalıyla karşı karşıyalar ya da kendilerini dönemin dayattığı böyle bir sorunsalın ortasında buldular. Küreselleşme ve küreselleşme aygıtlarıyla birlikte ortaya atılan bir sorunsaldır bu: Bir dünya kanonu nasıl oluşacaktır? Bu kanonu oluştururken kullanılacak kıstaslar arasında herhangi bir merkez referans noktası oluşturulacak

mıdır? Şimdiye dek dünya kanonlarını oluştururken kullanılan ve Batı hümanizmasının temel ilkeleriyle belirlenen evrensellik kıstası hâlâ geçerli midir? Kısacası dünya edebiyatı, Goethe'nin *Weltliteratür* tanımından sonra yeni bir coğrafya ve teknolojik dolaşım olanağı kazandığı için, kanonizasyon kıstasları da yeniden münakaşa ve münazaraya açılmış bulunmaktadır. Post-kolonyal eleştiri dediğimiz eleştiri ekolünün başlıca uğraş alanı bu yeni kanonizasyonu etkilemektir.

Edebiyatçılar bir yandan bu küreselleşme kanonlarını izlerken, bir yandan da giderek genişleyen disiplinlerarası yaklaşım onları her zamankinden daha zorlu bir işe koşuyor. Kanonları irdelerken başvurulacak kategoriler artık eskisinden çok daha fazla: Göstergebilim, ideoloji, epistemoloji, cinsiyetçilik, kimlik kuramları, özne-nesne konumları, kültürel kurumlar, eğitim politikaları, okur kompozisyonu, edebiyatın diğer sanatlarla, özellikle de sinemayla ilişkisi, bunlardan bazıları. Küçülen dünyada kolaylıkla kurulan entelektüel şebekeler ve bu şebekelerde moda olan yargılar da bütün bunların cabası. Edebiyat tarihçisi ve eleştirmeni kanonlara yaklaşımında belki hiçbir zaman bugünkü kadar olanağa sahip olmadı, ama hiçbir zaman da kendisini böylesine şaşırtacak bir kültür tüketimi ağının içinde bulmadı.

Edebiyatta Karakter ve Tip*

Edebiyatta tipten ya da karakterden söz ederken edebiyatçılar yansıtma kuramları çerçevesinden konuşur. Çünkü edebi kişiliklerin, her şeyden önce çağlarını temsil ettikleri düşünülür. Ne var ki edebiyat çağını elbette bir ayna gibi yansıtmaz; ama gene de çağının üretimi ve ürünüdür. Bu "üretimin" nasıl gerçekleştiğine ilişkin sosyolojiden psikolojiye, antropolojiden yapısalcı dil felsefesine, post yapısalcı yapı çözümcülükten post kolonyalizme ve feminizme değin birçok kuramsal yaklaşım formüle edilmiştir. Harry Levin, edebiyatın üretildiği yer ve zamanla ilişkisinin, nesneleri doğrudan yansıtan bir ayna metaforuyla değil, kırarak yansıtan, tümüyle kendine özgü bir "ortam" metaforuyla daha iyi betimlenebileceğini düşünmüştü. Öyle bir ortam, bir zemin, bir kumaş ki, dokusunda topluma ait her şey, ideolojiden bilim, sanat ve doğaya değin her şeyin bulunduğu bir örüntü. Ondan sonra tek tek edebi eserlere de, Henry James'den ödünç aldığı bir benzetmeyle, halıdaki nakışlara bakar gibi bakmak gerektiğini söylemişti.[1]

Edebiyatta tip ve karakter konusuna Harry Levin'in önerdiği bu çerçeveden yaklaşmak sanırım en emin ve mantıklı yol. Edebiyat

(*) *Kitaplık*, 83, Mayıs 2005, s. 77-80.

1 Harry Levin, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*, Oxford University Press, New York, 1960, s. 22.

sosyolojisinin kurucularından sayılan Hippolyte Taine, her çağın edebiyatında o çağın ruhuna uygun bir *personnage régant* (moda karakter/egemen karakter) bulunabileceğini ileri sürer.[2] Çoğu kez indirgemeci sayılmış bu yaklaşımda gerçek payı da yok değildir. Çünkü insanın edebi bir metinde nasıl temsil edildiği epistemolojik bir mesele olarak görülmelidir: Sanatçı insanı nasıl biliyor, tanıyor, insan doğasına ilişkin nasıl fikirler taşıyorsa, tip ve karakterlerini de, elbette gününün kültürel ve ekonomik ortamında yaşatarak, ona göre çizer. Eğer bu varsayım doğruysa, o zaman, insan doğasının tanımına göre, belirli çağlarda anlatıya belirli tipler egemen olmuş demektir. Bu kısa ve çok genel yazıda, bu varsayımın doğru olduğunu kabul ederek, Batı edebiyatında epikten romana hangi tip ve karakterlerin hangi çağlarda öne çıktığını, Taine'in deyişiyle, *personnage régnant* olarak boy gösterdiğini özetlemeye çalışacağım.

Edith Hamilton, artık klasikleşmiş *The Greek Way* başlıklı çalışmasının sonunda şöyle yazar: "*Karakter* Yunanca bir sözcüktür; ama Yunanlılara ifade ettiği anlam bize ifade ettiği anlam değildi. Onlar için birinci anlamı bozuk para üzerine basılı işaret ya da damga demekti; ikinci anlamı ise kişinin, şu ya da bu davranışıyla, belirli bir olay sırasında ve kısa bir süreyle, onu diğerlerinden ayıran özelliğiydi."[3] Örneğin, Agamemnon'un karısı Klytaimnestra, bir kraliçe olarak belirlenmiş kişiliğinden, kocasını öldürmeye karar verdiği zaman ayrılıyor, ama intikamını aldıktan sonra gene "kraliçeliğine" dönüp bir kraliçe gibi davranıyor ve yaşamını böyle sürdürebiliyordu. Dolayısıyla, Yunanlılara göre Klytaimnestra'nın intikamcı kişiliği bir sapmaydı. Hamilton'ın söylemeye çalıştığı şudur: Eski Yunan'da "karakter" sapkın bir özelliği gösteriyordu; bugün bizim anladığımız anlamda karakteri ifade eden sözcük ise *ethikos* ve *ethos*'tu. Bu sözcükler, Aristoteles'in *Poetika*'daki değinmelerinden çıkarsadığımıza göre, kişinin, konumunun kurallarına uygun davranmasıydı. Kısaca, kişiliği belirleyen konum ve o konumun gerektirdiği davranış biçimleriydi. Bundan sapmalar ise "karakter" olarak vasıflandırılıyor ve geçici bunalımlar sayı-

2 Hippolyte Taine, *De l'idéal dans l'art*, G. Baillere, Paris, 1867.

3 Edith Hamilton, *The Greek Way*, Oxford, 1966, s. 221.

lıyordu. Aristoteles'in *Poetika*'sında dört özellikle belirlenen *ethos*, iyi, uygun, uyumlu ve tutarlı olmaktı (XV, s. 1-4).[4] Bir kahramanın bu özelliklere sahip olması, en önemli tür sayılan tragedya için geçerliydi. Komedi zaten sıradan ve aşağı sınıftan kişilerle kurgulandığı için, orada stereotipler bulunurdu.

20. yüzyılda roman kuramına damgasını vurmuş eleştirmenlerden Georg Lukács da roman kişilerinin tipik olması gerektiğini söylerken aslında insan doğasına ilişkin Marksist bir varsayımdan yola çıkıyordu; bu da insanın bilincinin toplumdaki nesnel koşullarca belirlenmiş olduğuna ilişkin varsayımdı. Dolayısıyla Lukács'a göre, böyle temsilci tipler yaratabilen yazarlar, ki bunların en önde geleni Balzac'tı, en başarılı gerçekçi yazarlardı. Zaten roman da, bir modern epik olarak, bu yüzden epik kahramanlardan farklı karakterler yaratmıştı; roman kişileri, yaşadıkları çağın bütünselliğini yitirmiş olduğunun farkında olmalarına rağmen o çağda bir bütünlük arayışına çıkmış nörotik karakterlerdi. Orhan Koçak'ın deyişiyle, destan kahramanıyla roman kahramanı arasındaki fark, Lukács'a göre, şudur: "Destan kahramanı, bütün çatışmaları ve sınavları içinde yine bir topluluğun temsilcisi, anlamlı bir bütünün parçasıdır; oysa roman kahramanı her zaman bireysel ve yalnız bir öznelliktir..."[5]

Lukács, modern romanda bütün kahramanları üç tip altında toplar: Birincisi, en mükemmel ifadesini Don Kişot'ta bulmuş olan roman kahramanıdır. Bu kahraman, dünyayı kendi soyut idealizmine göre değiştirmeye azmetmiş kahramandır; gördüğüne inanmaz, bildiğine inanır. Ve bildiği de şudur: Gerçek onun kafasında tanımladığı gibidir; gözüne göründüğü gibi değil. Don Kişot'un tam karşısında ise bu dünyadan umudunu kesmiş, düş kırıklığı yüzünden tamamen içine kapanmış, kendi gerçekliğine sığınmış Oblomov'lar vardır; iki zıt kişiliğin bir sentezini oluşturmaya çalışan karakterler de yok değildir elbette: Bunların en mükemmel örneği Goethe'nin Wilhelm Meister'ıdır.

Şurası gerçek ki, Batı edebiyatının epikten romana katettiği yolda temsilci tipler giderek hem çeşitlenir hem de karmaşıklaşır; öy-

4 Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2004.

5 Georg Lukács, *Roman Kuramı*, Metis Yayınları, İstanbul, 2002, s. 13.

le ki, artık 19. yüzyıl romanına geldiğimiz zaman önümüzde resmigeçit yapan büyük bir karakter çeşitliliği vardır. Bu gelişim, kuşkusuz, Batı toplumsal kurumlarının zaman içinde çeşitlilik kazanmasına koşut bir gelişmedir.

Ortaçağ Avrupası'nda insan doğasının dünyayı meydana getiren dört temel öğeden oluştuğu düşünülüyordu. Su, hava, ateş ve topraktan. Suyun ağır bastığı kişiliklerde balgam salgısı fazladır; bu fazlalık o kişiyi sakin ve kendinden emin yapar. Hava, kanla bağdaşır ve kişinin iyimser ve neşeli olmasıyla sonuçlanır. Melankoli toprakla ilgilidir, sevda salgısı çıkartır; ateşe gelince öfkeli kişiliklerde safra salgılatmaktan sorumludur. Chaucer'ın *Canterbury Öyküleri*'nde örneğin, Canterbury'ye hacca giden her sınıf ve kesimden insanın karakteri bu dört özellik yoluyla çizilir. Bunun ötesinde, Ortaçağ'da zaten insan deyince tipik Hıristiyanı temsil eden "*everyman*/her insan" anlaşılıyordu; ömrünü günahla sevap arasında tüketecek olan, yaşamının sonunda da buna göre ya cennet ya da cehenneme gidecek olan sıradan Hıristiyan. Bu sıradan tipin karmaşıklaşmasının ilk işaretlerini ise Rönesans'ta görürüz.

İnsanın vücuduna daha yakından bakabilen Rönesans, ona aynı zamanda değişik açılardan da bakabildi. Bunda hümanist Hıristiyanlığın etkisi kadar, hatta ondan da çok, Rönesans resminin ve heykel sanatının etkisi olmuştur. Rönesans'ta insana yönelen, yeni bir edebiyat yaratarak, yeni karakterlerin boy göstermesini sağladı. Artık insan doğası dört temel elemanın bir karışımı ya da bu dünyadaki yaşamı sevap ve günahla değerlendirilecek biri olarak değil, günah ve hatalarına da sempati duyulabilecek bir perspektiften değerlendiriliyordu. Sonradan modern Batı edebiyatının tekrar tekrar dirilteceği tipler, ilk kez Rönesans'ta büyük yazarların başyapıtlarında başkişiler olarak canlandılar: Faust, Don Kişot, Don Juan ve Hamlet. Bu karakterler, günahla sevap, gerçekle yanılsama, eylemle eylemsizlik, aşkla şehvet arasında Ortaçağ'da çizilmiş o çok kalın sınırları bulandırarak modern anlamda anlatının da doktrinden uzaklaşıp bireyde odaklaşmasının ilk ve belirleyici örneklerini oluşturdular.

Rönesans'ı izleyen Aydınlanma çağında insan doğası bir kez daha tanımlanmaya çalışıldı. Eğer Newton hareket kanunlarıyla nere-

deyse evrenin sırrını açıklamaya yaklaşmışsa, eğer evren Tanrı tarafından yaratılmış mükemmel bir makineyse (en çok kullanılan metafor saattir), insan doğası da benzer bir formülle açıklanabilmeliydi. İnsanın hareketlerine bakarak onun ruhunu da anlamayı amaç edinen bazı Aydınlanma düşünürleri, İngiltere'de Hobbes ve Locke, Fransa'da Condillac, davranışçı psikolojinin temellerini attılar. İnsan, içgüdülerine kalsa, yalnızca zevke yönelen ve acıdan kaçan çıkarcı bir mahluktur; ama Tanrı ona bu davranışlarını denetlemek için akıl ve vicdan da bağışlamıştır. Buna göre insan doğası da hemen tatmin edilmeyi isteyen temel arzularla akıl ve vicdanın erteleyici ve denetleyici sesi arasında sıkışmıştır. Akıl, vicdan ve arzunun, sonuçta o bireyin çıkarına olacak bir biçimde nasıl dengelenmesi gerektiğine ilişkin klasik öyküyü yazan yazarın bu felsefeyi en kuvvetle benimseyen İngiltere'den çıkması da, bu bakımdam bir tesadüf olmasa gerek. Bu yazar, Ian Watt'ın da *The Rise of the Novel* (Romanın Çıkışı) adlı çalışmasında belirttiği gibi, ünlü modern *homo economicus*'un (ekonomik insan), Robinson Crusoe'nun yaratıcısı Daniel Defoe'dur.[6] Böylece, 18. yüzyıla geldiğimizde, Batı edebiyatının, hepsi de erkek, temel mitik karakterleri tamamlanmış olur: Don Kişot, Don Juan, Hamlet, Faust ve Robinson Crusoe. 20. yüzyıla gelene kadar Avrupa romanında kişileştirmeler hep bu mitik karakterlerin özelliklerinin değişik ölçülerde karışımıyla yapılır, diyebilirim. 19. yüzyılın sonunda ise bunlara bir yenisi eklenir. Bu karakter, Joyce'un *Stephen Dedalus*'unda en yetkin ifadesini bulan ve Dedalus'la akrabalığı vurgulanan marjinal sanatçı tipidir.

Sözünü ettiğim "mitik" karakterlere gelince, bunların yaratıldıkları çağların bilgi kuramına göre nasıl çeşitlemelere uğradığının en bilinen örneği Faust karakterinin kazandığı yeni işlevselliktir. Rönesans'a kadar "yasak bilgi" uğruna şeytanla yaptığı ittifak sonunda cehenneme giden Ortaçağ'ın bu efsanevi tipi, Rönesans'ta Christopher Marlowe'un *Dr. Faustus*'unda muğlak bir biçimde idealize edilir. Sonunda cehenneme gider gene, ama Marlowe'un oyununda Faust'un sonsuz hırs ve cesaretine hayranlık duymamızı telkin eden ifadeler yok değildir. Bunun da nedeni, yukarıda sözünü ettiğim Rönesans perspektivizmi olsa gerek. Goethe'nin *Faust*'una

6 Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, 1956, s. 60-92.

geldiğimiz zaman, artık Faust'un bir günahkâr değil, kahraman olduğunu görürüz. O, Aydınlanma çağının, yanlış yapacak olsa da soru sormaktan, denemekten, aramaktan ve araştırmaktan vazgeçmeyen örnek bireyi olarak, yaşamının sonunda, bütün günahlarına rağmen, Tanrı tarafından affedilir ve cennete gider.

20. yüzyıl Avrupa edebiyatında, kuşkusuz sanatçı tipinin de katkısıyla, modernist bir marjinalleşmeye tanık oluruz. Bu da, 17. yüzyılın pikaro tipine yeni bir işlevsellik kazandırır. 20. yüzyıl roman kahramanları, psikolojik derinlik kazanmış pikarolardır. Pikaro, romanın çıkışında sıkça rastladığımız, yersiz yurtsuz, fakir, köksüz, üçkâğıtçı, şarlatan serüvencilere verilen addır; ilk kez İspanyolca bir *pikaresk*'le, yazarını bilmediğimiz *Lazarillo de Tormes*'le ün kazanmıştır. Tek amacı zekâsına güvenerek sağ kalmak olan pikaronun girip çıkmayacağı iş ve üçkâğıt yoktur. İşte 20. yüzyıl romanında, Joyce, Mann, Musil, Hesse, Camus gibi yazarlarda bu pikaronun, bu kez psikolojik ve felsefi derinlik kazanmış "estet"ler (sanatçılar) ya da horlanmış ve ezilen anti kahramanlar olarak diriltildiğini gözlemleriz. Bunun nedeni de, modernist yazarların, parçalanmış modern yaşamı sürdürebilmenin tek mümkün yolunun o yaşama aynı parçalanmışlıkla yanıt vermek olduğunu düşünmeleridir kuşkusuz.

Büyük mitik kahramanların yerlerini, eylemleriyle değil psikolojileriyle öne çıkan "küçük" başkişilere terk etmelerinde, örneğin "*kafkaesque*" dediğimiz kahramanların ortaya çıkışında, 20. yüzyıla girerken çıkan bir kitabın, Freud'un *Rüyaların Yorumu* kitabının etkisi büyüktür. Freud, 18. yüzyılın arzu-akıl ve vicdan arasında bölünmüş insan doğası anlayışına, bir boyut daha ekledi: bilinçdışı. Freud ve Jung'un bireysel ve kolektif bilinçdışı kategorileriyle 20. yüzyılda insan doğasına bakış, kuşkusuz daha önce hiç olmadığı boyutlarda, karmaşıklaştı. Bu karmaşıklığın sonucundadır ki, Homeros'un *Odysseia*'sının mitik kahramanı Ulysses, Joyce'un aynı adlı romanında, gün boyu horlanıp aşağılanarak Dublin sokaklarında dolaşan, "eve dönmek" için evinin karısının âşığı tarafından terk edilmesini bekleyen Bloom olarak yeniden doğdu.

Ve Batı edebiyatı, insanı bu denli karmaşıklaştırdıktan sonra, sanki kendi yaptığı işten sıkılarak, onu tümüyle silmeyi, terk et-

meyi, romanın bir öğesi olmaktan çıkarmayı da denedi. Roman kişisini bir metin, bir işaret, ruhu, amacı, özgünlüğü olmayan, arayışı sahte, varlığı oyun, anlamı yanıltıcı, dolayısıyla da anlamsız bir metinsel varlık haline getirmek isteyen Alain Robbe-Grillet'nin *Yeni Roman* anlayışı ve kendi romanlarındaki uygulamaları pek tutunmasa da, Robbe-Grillet'nin bu türden deneylere kalkışabilmesinin epistemolojik bir meşruiyeti olduğu inkâr edilemez. "Ne biliyoruz ki insan hakkında," diyordu Robbe-Grillet, "onu gerçekçi romanın yansıttığı gibi yansıtmaya kalkışalım?"[7] Dolayısıyla, kendine saygısı olan bir yazarın yapacağı şey, anlatısında kurguyu öne çıkarmak ve karakteri kurgunun bir mekanizması haline getirmekti. Alain Robbe-Grillet'nin bu tavrı 20. yüzyılı sarsan Einstein'ın görelilik kuramına, Heisenberg'in belirsizlik ilkesine ve postyapısalcılığın dile olan güvensizliğine yaslanan, insanda tutarlı ve belirleyici bir karakter olabileceğine ilişkin epistemolojik kuşkunun bir yansımasıdır.

Ama bu kuşku edebiyattan karakteri silmiş midir? Bence, hayır. İnsan için var olan edebiyat, doğru yanlış, haklı haksız, elle tutulur tutulmaz "insan" olduğunu sandığı şeyi anlatmaya devam edecektir, sanırım.

7 Galip Baldıran, *Alain Robbe-Grillet ve Yeni Roman*, İzmir, 2002.

Türk Romanında Tarih ve Üstkurmaca*

James Joyce'un *Ulysses*'inde Stephen Dedalus'un bir itirafı vardır: "Tarih uyanmaya çalıştığım bir kâbustur,"[1] der. Bu söze rastlamak, tarihi kâbus olarak yaşamış çok kişi için çok rahatlatıcıdır. Tarih sözlüleri benim için – üstelik de örnek bir inek öğrenci olmama rağmen lise hayatım boyunca bir kâbustu. Ondan da önce, Nihal Atsız ve Abdullah Ziya Kozanoğlu romanları okuyup evde sürekli naralar atarak dolaşan, eline geçirdiği sopaları sallayarak "Çinli bu sağa atsa ok gider sapar sola, Kavuşsun yüce Hakan Kürşat gibi oğula / Çinli'ye us vermeğe Türk'ün kılıcı gerek" diye koşuşturan bir erkek kardeşim vardı. Kardeşim yıllar sonra bir Çinliyle evlendi; sözlü sınavların da bu yıl kaldırıldığını duydum. Bu iki gelişme de benim tarihle travmatik ilişkime bakılınca sevinilecek şeyler ama mutlaka daha büyük travmalar var. Edebiyat türleri arasında da tarihî üstkurmaca diye bir tür var.

Türün en mükemmel örneği elbette "Tarih nedir?" sorusunu sorup, onu en zeki ve duyarlı biçimde yanıtlayan Gabriel Garcia Marquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık* romanıdır. O roman, tarih nedir sorusunu merkeze taşırken, bir de yanlış yapar bence: Tarih yüzyıl-

(*) *Virgül*, 100, 2006 [Edebiyatın Tarihle İlişkisi, Boğaziçi Üniversitesi, 11-12 Mayıs 2006].

1 Jame Joyce, *Ulysses*, Penguen, 1969, s. 40.

lık değil, ebedi bir yalnızlıktır. Ve yazılmış ve yazılacak tüm resmî ve mitolojik tarihler, bu umarsız yalnızlığı örtmek, tarihin lanetini unutturmak, affettirmek çabası olarak da görülebilir.

Viktor Shklovski'den beri üstkurmaca hepimizin bildiği –ve artık biraz da bıkmış olabileceği gibi– kendisinin gerçek değil kurmaca olduğunu hatırlatmak için her türlü tekniğe başvuran romanlara verilen ad. Eğer bu romanlar bir de yalnızca kendilerinin değil, aslında tarih diye bize belgelerle sunulan bilginin de bir kurmaca olduğuna dair varsayımlar yapar, İhsan Oktay Anar'ın deyişiyle "nâkilan-ı âsâr"ın rivayetinden söz ederlerse, bunlara da tarihsel üstkurmaca diyoruz.[2] Bu tür romanları yazmak ve okumak belki de tarih denen kâbusu defetmenin bir yolu. Ama bu romanların hafif kaçış okumaları olmaktan öte amaçları da olduğu açık. Çünkü tarihsel üstkurmacaların, onları başka postmodern üstkurmacalardan ayıran çok önemli bir özellikleri var: Bunlar mesajlı, Linda Hutcheon'un da işaret ettiği gibi, didaktik amaçlı anlatılar.

Üstkurmaca deyince, çok uzatmadan, kurguyla gerçek arasındaki bağı modernist ya da postmodernist bağlamda sorunsallaştıran, yazarın otoritesini sorgulatmak için anlatıcıyı kılıktan kılığa sokan, gerçekçi anlatım yerine Baudrillard'ın "hipergerçeklik" diye tanımladığı sürrealist, fantastik ya da büyülü gerçeklik tekniklerini benimseyen, nedensellikle oynayarak düşle uyanıklık arasındaki sınırları bulandıran, gene nedenselliğin bozulması uğruna grotesk ve düşsel dönüşümlere yer açan; zaman-mekân olasılıklarını hiçleyen, referans çerçevelerinin nesnel dünya değil yazı olduğunu savunan, anlamın sınırlarının bu çerçevelerle ve keyfî olarak belirlendiğini ileri süren, kısaca her şeyin mümkün olduğu bir evren yaratan, oyunbaz anlatıları kastediyoruz. Üstkurmaca tarihî romanları ya da resmî tarihi benimseyerek onun ürettiği ideoloji doğrultusunda yazılmış tarihî romanları hedef alan ve yukarıda saydığım tekniklerle, ikisini de hicveden yapıtlardır. Hiciv deyince, hemen daha önce sözünü ettiğim bir şeyi anımsamalıyız: Bu yapıtlar salt oyun için değil, eğlendirerek düşündürmek ve sorgulatmak için yazılmış, aslında mesajlı ve didaktik yapıtlardır. Üstkurmaca romanlarla tarihî üstkurmacaların arasındaki önemli fark,

2 İhsan Oktay Anar, *Kitab-ül Hiyel*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 9.

birincisinin, her türlü anlam yapılandırmasını hiçleyecek biçimde ironiye yaslanması, ikincisinin ise, aynı teknikleri kullanıyor gibi görünmekle birlikte, ironiyi değil, eleştiriyi, yani hicvi öne çıkarmasıdır. Tarih yineler; tarihsel üstkurmaca ise yeniler; yeni sorular ve bakış açılarıyla yinelemeleri sorgulatır; eski meseleleri, şimdiyle ilişkisini kurarak yeniden irdeler.

Böyle olunca, yani ironiden çok hicve yaslanınca, tarihsel üstkurmacalar da, kaçınılmaz olarak daha yerel anlatılardır. Ve birbirlerinden, vurguladıkları yerel özelliklerle ayrılırlar. Dolayısıyla, Salman Rushdie'nin *Geceyarısı Çocukları* ile Hakan Erdem'in *Unomastica alla Turca*'sı ya da Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'si arasında, *a la Turca* farklar vardır. Ben de, Türk romanında tarihsel üstkurmacanın –ki bildiğim kadarıyla son yirmi yılın pratiğidir– genel özelliklerinden söz ederken bu sunuşu şu romanlarla çerçeveledim: Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'si, İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Kitab-ül Hiyel*'i, Hakan Erdem'in *Kitab-ı Duvduvani* ve *Unomastica alla Turca*'sı.

Mutlak anlatıları yıkmakla mutlak gücü yıkmak arasında –tabii entelektüel anlamda– sıkı bir bağ vardır. Bu yüzden bütün tarihsel üstkurmacalar, diğer üstkurmacalar gibi, anlatının tekseslilliğini yıkarak işe başlarlar. Artık bunu nasıl yapacakları onlara kalmıştır; anlatıcıyı "bu bir yalancıdır" diye mi sunarlar; öykülerinin tutarlılığını mı bozarlar; yoksa metni birbiriyle çelişen birçok anlatıcıya mı anlattırırlar, bu onların bileceği iştir. Orhan Pamuk *Beyaz Kale*'de iki anlatıcı kullanır; İhsan Oktay Anar "rivayet edildiğine göre" motifinden yararlanır; Hakan Erdem'e gelince o, bu konuda en kalabalık anlatıcı ordusunu yaratmıştır: Örneğin *Kitab-ı Duvduvani* sözümona Utku Suad Ferid Ceylani'nin ele geçirdiği, Tasviri Kubad Duvduvani Efendi tarafından yazılmış nadir bir eski eserdir. Ama, biraz incelenince görülecektir ki, sayfalarındaki filigramlar bu kitabın sahte olduğunu gösterecektir – çünkü bu filigramlar 16. yüzyıldan ve 19. yüzyıldan damgalar taşımaktadır. Ama aslında biz biliriz ki, kitabın sahteliği bundan ibaret değildir; çünkü o kitap aslında 2004'te, tarihçi Hakan Erdem'in "daha önce tatmadığı bir özgürlük duygusuyla yazdığını" söylediği, elimizde tuttuğumuz kitaptır. Kitaptaki yazarlar ise Vuslat Çaydanlık, Ahmet Tev-

fik Paşa, Aşıkağazade, Faik Ladin Bey, Florinalı Mehmed Rüşdi, Osman Hulusi Gördüm –ki Osman Ferdi Mürdüm takma adıyla yazmaktadır– sayılamayacak kadar çoktur. Sık sık bütün bu yazarlar Hakan Erdem'in Muhayyel Muhayyil soyutlaması altında özetlenir. İbrail Haluk Parşömen, belediyede kadrolu Duvduvani yorumcusu bir tarihçidir; kitap bu uydurma yazarlardan başka metinlerarasılığını da sözümona entelektüel göndermelerle pekiştirir: İhya İkmal'in Fransızca hocası Yve Maudlaire'den tutun da, Kandilci diye tanımlanan Jacques Cousseau, Fiderot, Soltaire gibi aydınlanmacılar, Ürküt Ata diye geçen dede Korkut, memleket şairi Namık Kemal hepsi eğlendirirken entelektüel mirasımızın ne denli tekdüze ve sığ olduğunu da düşündürür.

Kitabın yazarlığıyla oynanan bu oyunlar, basım ve hatta okunma aşamalarını da içine alır. *Kitab-ı Duvduvani*'nin en son iki baskısı hakkında söylenenler arasında Harry Eagleton ve *Virgül* dergisi yazarı Orhan Koçak'ın "yazar imgesini sarsan bir metin bu" değerlendirmelerine yer verilir. Böylece yerel eleştirel dünyaya göndermeler yapılır. Basılma aşamasında kitap "Büyük Çağrışım Denetim ve İmha Lügatı"nın hışmına uğrar. Yayımcının tiraj uğruna yaptığı –ve kabul de ettirdiği– uygunsuz teklifler de cabası.

Resmî tarihin inandırıcılığını sorgulamak, o tarihle gelen değerlerle de yüzleşmek demektir. Buna uygun olarak tarihî üstkurmaca da destani kahramanlıkların, eşsiz cesaretin, insanüstü zafer ve başarıların karşısına üçkâğıtçılar, mağdur ve mağrurlar, ayak takımı ve egzantriklerle çıkar, bu, tarihin üstün insanlar tarafından yapıldığı mitini yıkmak adına yapılır. Bunu elbette romancılardan önce tarihçilerin kendileri yapmışlardı – burada romanın alternatif tarihe katkısından çok o tarihten yararlanması söz konusudur. Philippe Aries gibi tarihçiler, Stephen Greenblatt gibi edebiyat kuramına "yeni tarihçilik" ya da "kültürel poetika" yöntemini getiren eleştirmenler bu anlamda tarihsel üstkurmacalara önemli katkıda bulundular. Grotesk gerçekçilik diye de betimleyeceğimiz bu anlatı stratejisinin amacı, hayranlık duyulacak, hatta kutsal sayılması telkin edilen bir tarihten kişiyi soğutmak, bir anlamda o tarihi sahipsizlenmesini sağlamaktır: Kim övünebilir ki deliler, meczuplar, cüzamlılar, sakatlarla dolu bir geçmişle? Ama zaten geçmişle

övünmek gibi bir yanlıştan arınmak için de, herhalde, önce o geçmişi sahiplenmekten vazgeçmek gerekir. Ya da belki ille de sahiplenilecekse, önce vazgeçip sonra sahiplenmek.

Bu da bizi tarihsel üstkurmaca anlatılarının en önemli ortak temasına, kimlik temasına getirir.

Özellikle de ulus devletlerin kuruluşundan sonra, resmî tarihin amacı, insanların zihninde kaçınılmaz bir biçimde oluşan/oluşturulan "Ben kimim?" sorusunun yanıtına müdahale etmektir. Burada tarih bilinci ulusal kimliğin yapılanmasıyla çok sıkı bir bağ içinde geliştirilir. Ve bu elbette tarihsel üstkurmaca yazarının gözünden kaçmamıştır. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'si kimlik denince bu tür anlatılarda kuşkusuz ilk akla gelen yapıttır. *Beyaz Kale* güncel ve yerel bir kimlik söylemiyle başlar: Dede mesleği olarak ansiklopediciliği seçmiş olan Faruk Darvınoğlu'nun, bulunmuş bir kitap olarak sunduğu *Beyaz Kale*'yi tanıtırken (tarihsel romanın da, tarihsel üstkurmacanın da vazgeçilmez motifidir bulunmuş kitaplar) o günlerde (1985) bir nevroza dönüşmüş olan aydın kimliği tartışmalarına atıf yapmadığını düşünemeyiz. Anlatıcının kimlik söylemiyle takdim edilen öykü, bu kez bilgi arayan Doğulu Hoca'yla, özgürlük arayan Batılı Venedikli arasındaki kimlik savaşıyla devam eder; Venedikli özgürlüğüne, Hoca bilgiye kavuşurken, kimlikleri de birbirine karışır. Soyunup birlikte aynanın karşısına geçtikleri yerde ötekisiz olamayacak yeni kimlikleriyle de bütünleşmiş bulurlar kendilerini: Venedikli o ânı şöyle anlatır: "Tıpkı sık sık gördüğüm korkulu rüyalarda olduğu gibi, dışarıdan gördüğüm kendimden ayrı düşmüştüm; kendimi dışarıdan gözleyebildiğim için demek ki bir başkasıydım; kimliğine büründüğüm bu başkasının kim olduğunu öğrenmek bile istemiyor, önümden beni tanımadan geçen kendime korkuyla bakarken, bir an önce katılmak istiyordum ona."[3] Orhan Pamuk'un burada soyunma motifini simgesel olarak kullandığına kuşku yok; burada soyunmak verili kimliklerden silkelenmek; belirli bir biçimde yapılanmış bir egodan sıyrılmak ve kendini bir başkasının varlığında eritmek; dolayısıyla da kendine dışarıdan bakabilmenin dünyevi ve aşkın erdemleriyle donanmak anlamına geliyor. Yani son derece heyecanlı ama ay-

3 Orhan Pamuk, *Beyaz Kale,* Can Yayınları, İstanbul, s. 109.

nı zamanda didaktik de bir an bu. Nitekim, bundan sonra Hoca ve Venedikli ortak bir yaratıcılık eylemine girişirler; iyiliği de kötülüğü de birlikte tasarlarlar; öyle ki sonunda Venedikli İstanbul'da kalır ve Hoca İtalya'ya giderken, artık onları birbirinden ayırt etmek olanaksızdır. Doğu-Batı; efendilik-kölelik; özne-nesne karşıtlığına Orhan Pamuk'un getirdiği çözümdür bu. Aynı zamanda da, gene bütün tarihsel üstkurmacaların amaçladığı, ama Pamuk'un kendi yöntemiyle gerçekleştirdiği, dolaylı güncelleme taktiğidir.

Ayna karşısında duran ve bir yandan kendine bir yandan da birbirine bakan bedenler simgesel bedenlerdir, demiştim. Çıplaklıklarıyla bu bedenler, bir anlamda üzerlerine yazılmış tarihi silmiş bedenlerdir. Ayna üzerinden birbirlerini dikizledikleri bakışları da tarihin koşullandırdığı önyargılardan, ırkçılıktan, kibirden, güçten arınmış, en azından dikizleme sürecinde arınacak bakışlardır. Tarihsel üstkurmacanın didaktik olduğunu başta söylemiştim.

Üstkurmaca tarih romanlarının anlatı ve kimlik sorgulamaları gibi türe özgü genel stratejilerinin yanı sıra, sırf bize özgü meseleler üzerine gitmek için kurulmuş stratejileri de vardır. Bunların başında Türk tarihsel üstkurmacasında kullanılan üslubun, parodi edilen dilin işlevi gelir.

Gerek İhsan Oktay Anar, gerekse Hakan Erdem, romanlarında son derece stilize, parodist bir dil kullanırlar; bu dilin bugün kullanılan resmî, edebi ya da sokak diliyle hiçbir ilgisi yoktur.

> Kuledibi'ndeki Tamburlu kıraathanenin, çoğunlukla ariflerden, güngörmüşlerden, sohbet ve kelâm ehillerinden olan ahalisi, asırların tüketemediği bu yorgun dünyanın binbir halini yadedip onda baki kalan hoş ve nâhoş sedalardan dem vururken, laf dönüp dolaşıp çoğu kez bir zamanların Yâsef Çelebi'sine gelirdi. Râviyan-ı ahbar [haberleri rivayet edenler] ve nâkilan-ı âsâr [eserleri nakledenler] kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi.[4]

Bu dil, tümüyle anlaşılmaz değildir; gene de çevrilmeye muhtaç bir dil olarak karşımıza çıkar. Sanki az bildiğimiz bir dilde, metni kısmen anlayarak okuyormuşuz duygusu yaratılır kasıtlı ola-

4 İhsan Oktay Anar, *Kitab-ül Hiyel,* İletişim Yayınları, İstanbul, s. 9.

rak. Nitekim Hakan Erdem iki kitabının sonuna da birer sözlük ekleyerek bu olguyu vurgular. Bu romanlardan *Kitab-ı Duvduvani*'nin dili Osmanlıca parodisiyken, *Unomastica alla Turca: Hazarların ve Tengerelilerin Yazılmamış Tarihi*'nde ise abartılı bir Öztürkçe kullanılır. Bunun neden böyle olduğunu, Dil Devrimi adına ne tür kültür günahları işlediğimizi burada anımsatmama gerek yok. Amaçlanan tabii ki, Cumhuriyet'le birlikte gerçekleştirdiğimiz dil reformuyla yüzleşmemizdir. Bu yüzleşme, eğer Walter Benjamin'in "The Task of the Translator" (Çevirmenin İşi) başlıklı yazısından esinlenerek söylersem, nasıl çeviri yaparken kendi dilimizle yüzleşirsek, bu romanların çevrilmeye muhtaç dillerini okurken de, edebi mirasımızla yüzleşiriz. Hem İhsan Oktay Anar hem de Hakan Erdem, tarihsel üskurmacalarında, günlük dilin de, resmî/standart Türkçenin de, edebi dilin de dışına çıkarak, Benjamin'in kastettiği anlamda çevirmenin görevini üstleniyor gibidirler. O kitaplardaki dili okurken ve kafamızda bugünkü dile ya da kendi dilimize çevirirken metinle aramıza giren mesafe, biz okurları kültürel/tarihsel hesaplaşmalarla başbaşa bırakmak amacını güder.

Gene bizim tarihimizin bir özelliği olarak, dil sürekliliği nasıl kasıtlı bir biçimde kırılmışsa, bu dilin coğrafyası da, travmatik bir biçimde daralmış ve Cumhuriyet tarihinin vatandaş kimliğinin coğrafyası Anadolu olarak daraltılmış ve arındırılmak istenmiştir. Dolayısıyla, Osmanlı tarihini konu alan romanlarda İmparatorluk toprakları özel bir nostaljiyle; Cumhuriyet tarihini konu alan tarihî romanlarda ise Anadolu simgesel bir önemle vurgulanır. Bu coğrafyanın tanımlanıp biçimlenmesinde hep bir arınma, arındırma gayreti mevcuttur: Memleketin gerçek sahipleri kimdir sorusuyla ilgilidir bu ve elbette ulus-devlet milliyetçiliğiyle pekiştikten sonra oldukça tehlikeli bir soru haline gelmiştir: Çünkü içinde yabancı düşmanlığından başlayıp ırkçılığa varan yönelimler barındırdığı bir gerçektir.

Sözünü ettiğim romanların geçtiği mekân olarak İstanbul'un seçilmesinin belki de bu soru ya da sorunla ilişkisi var: İster Osmanlıca, ister Türkçe olsun, monolitik ve monofonik bir dil yerine karmaşık bir kültürel dilin konuşulduğu İstanbul, tarihsel mekân şo-

venizminden sıyrılmak için iyi bir yer seçimidir. Kimsenin sahiplenemeyeceği bir kenttir İstanbul, çünkü herkesindir. Sokaklarında, caddelerinde, üst üste yığılmış değişik tarih ve toplum kesitlerinin izleri hâlâ rahatça sürülebilirken, kaybolmuş olanlar da belki bir başka metaforla, Boğaz'ın suları kurursa bir gün gözler önüne serilecek tarihle, Walter Benjamin'in *Pasajlar*'ında sözü edilen bir "çöpler tarihiyle" resmî tarihin karşısına dikilecektir.

Orhan Pamuk'un, *Kara Kitap*'ta, "Boğaz'ın Suları Çekildiği Zaman" başlıklı bölümde betimlediği cinsten bir "çöpler tarihi".

> Gecekondulardan, salaş bar, pavyon ve eğlence yerlerinden, atlı karıncalı lunaparklardan, kumarhanelerden, camilerden, derviş tekkeleri ve Marksist fraksiyon yuvalarından ve kapkaççı plastik atölyeleriyle naylon çorap imalâthanelerinden... Bu kıyametimsi kargaşanın içinde Şirketi Hayriye'den kalma yan yatmış gemi leşleriyle gazoz kapağı ve deniz anası tarlaları görülecek. Suların bir anda çekildiği son günde karaya oturmuş Amerikan transatlantikleriyle yosunlu İon sütunları arasında açık ağızlarıyla tarih öncesinden kalma bilinmeyen tanrılara yalvaran Kelt ve Likyalı iskeletleri olacak. Midyeyle kaplı Bizans hazineleri...[5]

Dil ve coğrafyayı bu bağlamda birlikte düşününce, Elif Şafak'ın daha birkaç hafta önce, gene bu üniversitede yaptığı bir konuşmayı anımsamadan edemiyorum: Yazar olarak kendini tanımlanmamış, belirlenmemiş gri bölgelerde gezinen biri gibi tarif eden Elif Şafak, siyasi merkezde tanımlanmış kimliklerden de (kadın olarak, yazar olarak, Doğulu olarak) kendini sakındığını ve kaldırdığı her taşın, irdelediği her sözcüğün altında gömülü fısıltılar, iniltiler ve mırıldanmalarla ve kulak kabarttığı farklı aksanlarla yazarlık dilini yarattığını anlatırken, tarih ve kültür diye tapındıklarımızın aslında evrensel değer ve kurallara tekabül eden lekesiz varlıklar değil, mutasyona uğramış varlıklar olduğundan söz ediyordu. Bu düşüncenin komik ifadesi de gene Hakan Erdem'in *Unomastica alla Turca*'sında resimlenir: Orada Hayal Taşı'ndan çıkan Albız adlı grotesk yaratık –ki önceleri dilsizdir– dillenince soyun kurucusu Tengere Tardu Tigin'in ağzından Türk coğrafyasını şöyle anlatır: "Hey gö-

5 Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Can Yayınları, İstanbul, 1990, s. 21.

zünü sevdiğim Ötüken Yış. Senin gibi var mı? Böyle ağaçlık, böyle yeşil. Sulak, sazlık? Ördeklik, kazlık?"[6]

Tarih romanlarının ve resmî tarihin kesinliği ve bütünlüğüne karşın, tarihsel kurmacalarda parçalılık, bölünmüşlük, muğlak bir yazar sesi, çeviri gerektiren bir dil, eksantrik kişilikler, unutmaya çalıştığımız kitlelerin, yani fakir fukaranın yaşam savaşını buluruz; bu romanlar tarihin kurmayı amaçladığı belleği alternatif imgelerle bozmaya çalışır, bunu o tarihsel belleği bulanıklaştırarak, şaşırtarak, parçalayarak gerçekleştirmeyi amaçlar. Eğer tarih modernitenin bir ürünüyse, sıkça yinelendiği gibi modernitenin bitmemiş projelerinin bir anlatısı ise ve eğer tarih o modernitenin baskı ve sömürüsünün kanlı kaydı ise, o tarihle övünen özneler pek makbul özneler olmasalar gerek. İşte tarihsel üstkurmacalar bu özneleri kırmayı amaçlar. "Terakki tarihi" diye sunulan ama bu terakki çizgisi içinde çok kuşkulu boşluklar ya da kırılmalar barındıran bir anlatıya meydan okur.

Şanlı bir tarihi sahiplenen özneler olarak bizler, duygusal bir retoriğe meylederiz. Bu retorikte, hepimizin bildiği kutsamalar, yüceltmeler, övgü ve sadakat öne çıkar. Sadakat ulusa, yani kutsanmış bir topluluğadır. O topluluğun gözüyle bakmayı, duymayı, görmeyi seçeriz, çünkü bize öğretilen budur. Bu öğretiyi yıkmak, duygusal retoriğe duyusal bir retorikle karşı çıkmak olabilir. Tarihsel üstkurmacaların üslup ve imgelemlerine, duygusallık değil, duyusallık egemendir; yani yüce hissiyattan değil, yeme ve içmenin verdiği ağız tadından, işkence altındaki etin acısından, savaşın sakatladığı organların ayrıntılı betimlemelerinden beslenen, duyusal gücü yüksek bir retorikle karşı karşıyayızdır. Bu tür retorik toplumu değil, bireyi öne çıkaran bir retoriktir, Shakespeare'in *Falstaff*ının "Nedir şeref, cesaret –kırık bir bacak?– tiradını hatırlatırcasına dikkati kişiye, kişisel varoluşun acı ve arzularına çeker ve böylelikle zaten bir soyutlama olan topluluk aidiyetini kırar.[7] Atalarımızın yaptığı büyük fedakârlıklar ve çektiği büyük acılarla

6 Hakan Erdem, *Unomastica Alla Turca: Hazarların ve Tengerelilerin Yazılmamış Tarihi*, Doğan Kitap, İstanbul, s. 80-81.

7 "What is that 'honour'? Air. A trim reckoning! Who hath it? He that died o' Wednesday. Doth he feel it? No. (..) Honour is a mere scutcheon", William Shaekspeare, *King Henry IV*, Part 1.

bize hediye ettikleri ve saygıyla korumamız beklenen soyut, kutsal ve bütünsel tarih duygusunun yerine önerilen, kişisel acılara duyacağımız yakınlıktır.

Son olarak, tarihsel üstkurmacaların hem yerelliğine hem de didaktizmine katkıda bulunan bir özelliklerinden daha söz edeceğim. Buna güncelleme diyeceğim. Öyküler sözümona 16. yüzyıl, 17. yüzyıl, her neyse çok eski zamanlarda geçer. Ama neredeyse her satırın güncel bir dokundurması vardır. Orhan Pamuk, örneğin, geçmişi hep kimlik izleğine bağlayarak günceller, İhsan Oktay Anar'da bu para ve siyasi iktidar hırsıdır; Anar'ın romanlarında *hiyel erbabı*yla *hayal erbabı* karşı karşıya gelirler; tarih bu ikisinin çatışması üzerine kuruludur sanki ve mutlu son da bu savaşta kimin kazanacağına göre belirlenecektir. Hakan Erdem'e gelince, her iki romanının vurgusu da tümüyle günceldir, öyle ki postmodern önermeleri bile sinsice günceller. *Kitab-ı Duvduvani*'de, örneğin, ortalıkta sayfaları aslında boş olan, ama yalnızca bakanın okuyabildiği, o da bazen okuyup bazen okuyamadığı metinler dolaşır; önce Hakan Erdem'in alımlama estetiğiyle; "yazar yazmaz, metin yazar" savıyla; yazın tarihinin palimpsest okumalar/yorumlarına ilişkin şık kuramlarla uğraştığını sanırsınız. Ama o size, bu boş sayfalara bakıp da orada olmayan şeyleri görme yeteneğinin, saldırgan, sansürcü, giderek paronoid bir zihniyetin bir tezahürü olduğunu hatırlatmakta gecikmeyecektir. Kitap her zaman tehlikelidir; hele bir de bulunamıyorsa. *Kitab-ı Duvduvani*'de Hakan Erdem bu arayışla da dalga geçer.

> Bizimki Tasavvuri Efendi'nin telif eylediği bir hûb [hoş] kitap imiş, fakir dahi henüz görmedim amma istediğini "okur", "ol" dedirir oldurur, "öl" dedirir "öldürür" imişsin... Hani oğlumuz izini sürüyor, Nemçe elinde, Beç kalasında imiş... Ama lisan-ı Türki bilmediğinden okuyamaz imiş küffar donguzu... Sırf bu yüzden oryantalişe gemeyinşaft mıdır ne karın ağrısıdır, bir dârülhadis, ihdas etmiş ve maalesef bazu uğru din taşıyan hubmesihiler geriye kaçıp üzerinde çalışmaya başlamışlarmış... İvsek gerektir sultanım, gidelim Nemçe'ye Nemçe'ye... Küffar kitabı çözmeden Beç'i düşürsek derim.[8]

8 Hakan Erdem, *Kitab-ı Duvduvani,* Kanat Kitap, İstanbul, s. 108.

Aynı zamanda Hakan Erdem'in tarihsel üstkurmacalarının hedefinde popüler kültür, entelektüel modalar (yeni Osmanlıcılık, Türkçülük gibi), çok satan edebiyat, hiç bitmeyecek gibi görünen Batı hayranlığı, soy sop şovinizmi, ticari girişimcilik, televizyon, reklam ve yayımcılığın da önemli bir yer tuttuğu düşünülürse, Erdem'in tarihsel kurmacalarının bugünden başlayıp bugünde bittiğini söylemek gerekir. Örneğin *Unomastica alla Turca*'nın kahramanları Argun Afaki ve yeğeni Tankut Argun Unomastik İthalat ve İhracat Şirketleri'nde sakız üretmektedirler.

> Argun Bey... biraz daha kafa yorunca sakız ve güzel sanatlar arasındaki... bağlantıları keşfetmiş, çocukluğundaki şiirli, rübaili, manili, bilmeceli sakızları hatırlamıştı. Tabii ki eskiyi aynen tekrarlamak gibi bir yavanlık yapmamış, fıtratında mevcut yenilikçiliği ve devrimciliği ayaklandırmış; böylece ortaya Unomastica'nın son atraksiyonu çıkmıştı (s. 13).

Argun Bey'in buluşu, tek tek her sakız ambalajının üzerine bir sözcük yazmak ve içinde o sözcüğün etimolojisiyle birlikte anlamını vermek. Ama bunu yaparken yeni başka sözcükler de kullanmak ve eğer bu sözcüklerin anlamını –ve tabii etimolojisini öğrenmek istiyorsa– çiğneyiciyi başka sakızlara göndermek. Mesela biri üzerinde "tavşan" yazılı bir sakız mı aldı? İçinden şuna benzer bir dörtlük çıkıyor:

> *Burungu ötken zamandaki aslı tavışgandır*
> *Bayıra sardırınca yorulmaz tepişkendir*
> *Keşûr [burada parantez açılıyor: bkz keşûr] gördü mü*
> *pek savaşkandır*
> *Peşine tazı düşünce katı sıvışkandır.*
>
> Böylece insanlar hem öğreniyor, hem eğleniyor, hem de mis kokulu sakızlarını çiğniyorlardı (s. 13).

Bu metaforla Erdem'in ima ettiği resmî tarihin çiğnediğimiz bir sakız olduğudur belki de. Eğer isterseniz, bu metaforu daha da geliştirmeyi, sizlere bırakıyorum.

Mehmed Uzun ve Dil*

Bugün burada Mehmed Uzun'un romancılığını, bu kültürün mesele haline getirdiği bir konu bağlamında, dile uygulanan yasaklar ve kısıtlamalar bağlamında tartışmak üzere toplanmış bulunuyoruz.

19. yüzyıldan bu yana, toplumsal yaşamın hemen her alanında, bir reformdan diğerine nefes nefese koşmakta olan bir toplumuz. Ve bir an nefesimizi toparlamak için dursak, durabilsek, kültürel yenileşme uğruna yapıldığı söylenen bu reformların pek çoğunun, ancak kültürü (ve tabii toplumu) denetleme amacı güttüğünü görürdük.

Türk dil reformunun da hazin bir tarihçesi var. 19. yüzyılın başından itibaren dilin sadeleşmesi için girişimlerde bulunan yazarlar, bu projelerinin edebiyat yoluyla, dilin toplumsal dönüşümle ahenk içinde değiştiği süreçlerde, bir anlamda doğal diye nitelendirebileceğimiz süreçlerde gerçekleşmesini öngörüyorlardı. Oysa 1930'ların başından itibaren hızlandırılan dil reformuyla bu doğal süreç tam bir kesintiye uğratıldı. Dilin sadeleşmesi uğruna girişilen aşırılıklara, özellikle Güneş Dil Teorisi fantezilerine burada değinmeyeceğim; ama bir şey var ki, onu söylemeden de geçemeyeceğim. Dil reformu, bir reform sürecinden diğerine koşan bu toplumda en etkili reformlardan biri oldu; öyle ki, Geoffrey Lewis

(*) Mehmed Uzun Sempozyumu, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 17 Şubat 2007.

bu konuda *Türk Dil Reformu: Trajik Bir Başarı* [The Turkish Language Reform: A Catastrophic Success] diye bir kitap yazdı. Bu reformun trajedisi de, ironik "başarısı"da, bugün artık çoğumuz için açık: Cumhuriyet'in projelendirdiği dil reformu çerçevesinde, tarih tezleriyle birlikte, dil, milli kimlik oluşturulmasının başlıca aracı olarak görüldü; bunun dışında dilin doğallığına ya da sanatsallığına yeterince saygı gösterilmedi; bu konuda kaygı duyulmadı. Üzerinde milli kimliğin kurulacağı bir Anadolu coğrafyası vardı ki, son derece heterojen bir yapı ve tarihe sahipti. Dilin sadeleştirilmesi, arındırılması, homojenleştirilmesi, Anadolu'nun heterojenliğinden duyulan korkuya karşı bir savunma, bir telafi güdüsüyle gerçekleştirildi. Eğer kültürel coğrafya istenildiği kadar homojenleştirilemiyorsa, homojen bir tarih ve dil yaratılmalıydı; öyle ki Türkçe bir ilk dil olarak, bütün dünya dillerini öncellemeliydi.

Olmayacak bir projeydi bu ve olamayacağı da, çok kısa zamanda, çok kişi tarafından teslim edildi. Ama bıraktığı tortu Türk edebiyatının, özellikle de Türkçede romanın izlediği yolu etkilemesi açısından belirleyici oldu. Kültürel hayata ideolojik müdahalenin bizdeki kadar sert olduğu bir gelenekte bir roman kanonu oluşamamasının nedeni de herhalde her kuşağın bir öncekinin dilinden kopukluğudur. 1945 yılında doğmuş birisiyseniz, 1930'dan önce yazılmış bir metni, eğer yeni harflerle basılmamışsa, okuyamazsınız. Eğer basılmış ama sadeleştirilmemişse, anlayamazsınız. Eğer sadeleştirilmişse, orijinaline sadık mı değil mi, güvenemezsiniz. Bu durumda da edebi geleneğinizin sürekliliği konusunda bir fikir ve duygu sahibi olamazsınız. Yazarsanız, bu gelenekten yoksunsunuz, okursanız, habersizsiniz. Benim alanım İngiliz edebiyatıdır ve hem Türkiye'de hem de Amerika'da İngiliz edebiyatı dersleri verdim. Amerika'da ders verdiğim yıllarda hiçbir İngiliz ya da Amerikalı öğrencinin, eski ya da orta İngilizceden okuduğum bir pasajı dinlerken –ki bu dönemlerin dilleri modern İngilizceden gerçekten çok farklıdır– gülme nöbeti geçirdiğine rastlamadım. Türkiye'ye dönüp Türk romanı üzerinde çalışmaya başladıktan sonra bu konuda da birkaç kez ders verdim. Aynı yöntemle, yani metinlerden alıntılarla romanları anlattığım bu derslerde, gerek Boğaziçi Üniversitesi'nde, gerekse şimdi bulunduğum Bilgi Üniversi-

tesi'nde öğrenciler, 19. yüzyıl romanlarından okuduğum pasajları dinlerken, daha ilk cümlede, gülme nöbetlerine tutuldular. Gerçekten çok şaşırttı beni bu. İçinde bu denli kuvvetli bir yabancılaşma, böylesine küçümseyici bir alay barındıran bir kültürel kopuş beklemiyordum. O zaman Geoffrey Lewis'in *Türk Dil Reformu: Trajik Bir Başarı* diye Türkçeye çevrilen *The Turkish Language Reform: A Catastrophic Success* adlı kitabına attığı başlığın ne denli yerinde olduğunu düşündüm: Argoyla söyleyecek olursak, "felaket" bir başarıdır gerçekten de Türk dilinin reformu.

Felaketi gayritabiiliğindedir.

Başka şeylerde de olduğu gibi, dilin de doğalını sevmedik. Burada dilin doğallığından söz ederken, çok tartışmalı bir alana girdiğimi biliyorum. Dilbilimcilerin kaş kaldırdıklarını görür gibi oluyorum. Hele edebi dilin doğallığını savunamayacağımı biliyorum. Ama bir paradoksu savunabileceğimi sanıyorum. Bütün yapaylığıyla edebi dil ve tabii bütün konvansiyonlarıyla konuşulan dil, ancak merkezî ideolojik müdahaleden özgürleşirse, doğal gelişimine kavuşabilir. Yani dil değişip gelişecektir elbette ve bu değişimine, stilize, yapay bir dil olan edebiyat katkıda bulunacaktır. Ama edebi dilin yaratıcı yapaylığıyla, egemen politikaların dayatıcı yapaylığı arasında çok önemli bir fark vardır: Birincisi dili besler, yaşatır, büyütür, ikincisi onu öldürür.

Dilin de doğalını sevmedik.

Yıllarca Fazıl Hüsnü Dağlarca'nın ünlü dizesini tekrarladık: "Türkçem benim ses bayrağım."[1] Buradaki eğretilemenin ideolojik, kültürel bir eğretileme olduğunu düşündüğünüz anda, "ses bayrağının" hangi tepelere çekilebileceğini de kestirebilirsiniz.

Mehmed Uzun ise kendi bakışını şöyle ifade eder:

> Benim açımdan öz Kürtçe diye bir şey yazmak hiçbir zaman amaç olmadı. İyi bir edebiyat dili yaratmak benim için amaçtı. Başka dillerden çok fazla terimler, tanımlar, mefhumlar günümüz toplumunu, insanını, doğayı ifade ederken kullandım. Ben hiçbir zaman kendi başıma bir sözcük yaratmadım. Eğer sözcük varsa onu kullanıyorum. Yoksa Arapça var, Farsça var, Türkçe var. Kürtçe-

1 Fazıl Hüsnü Dağlarca, *Türkçem Benim Ses Bayrağım,* İstanbul, 1991.

nin başka lehçeleri var. Uluslararası bir jargon var. Bunları kullanıyorum.[2]

Nitekim yıllarca arı Türkçe, öz Türkçe kullanmak ilericilik, ulusalcılık, açık fikirlilik oldu. Osmanlıca kullanmak ise içeriğe bakılmadan gericilik, Kemalist geleneğe ve ulusal kültüre ihanet olarak algılandı. Ne oldu? Yakın edebi kültürümüzün bence en önemli tarihi, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 1946-1974 yılları arasında, otuz yıl içinde, yalnızca dört baskı yaptı. Hiçbirimiz edebiyat öğrenirken bu kitabı okumadık; okuyamazdık da. Çünkü Tanpınar'ın dili bize yabancı gelirdi. Onun yerine gerçekten kötü, gerçekten yetersiz edebiyat tarihleri okuduk. Bu tarihleri ezberleyip sınavlara girdik. Bilgileniyoruz zannederken, bilgisiz kaldık.

En trajik sonuçlarından biridir doktriner eğitimin bu. Sanırsınız ki öğreniyorsunuz, bilgileniyorsunuz, biliyorsunuz. Öğrendiklerinizin ne denli az, ne denli yetersiz olduğunu bazen keşfedersiniz; ama çoğunlukla da keşfedemezsiniz. Bilinecek her şeyi öğrenmiş olduğunuzu sanır, önyargılarla, dogmalarla, kendinden memnun, kendinden emin, ahkâm kesersiniz. Eğitime vurulabilecek en hazin darbedir bu. Ve dil reformu, ideolojik boyutuyla, bu ülkede, en azından edebiyat alanına bu darbeyi vurmuştur.

George Orwell'in *1984* adlı romanında totaliter düzenin dayattığı *newspeak* –yeni dil– de kötülük yenilikten değil, yalan ve dayatmadan, giderek, yalanın dayatılmasından kaynaklanır. Dil üzerinde kurulması amaçlanmış siyasi egemenliklerin, dayatmaların kalıcı olamayacağını ise bize Thomas Mann'ın *Mario ve Büyücü* adlı öyküsü anlatır. Orada büyücü (Mussolini'yi temsil eder), kendisine karşı çıkan gencin diline ancak bir performans süresince ket vurur. O da hipnoz uygulayarak. Sonra, o performansın sonunda patlayan tabancayla, hipnoz bozulur.

Dilin dizginlenemeyeceği öylesine evrensel bir deneyimdir ki, bu konuda aklınıza gelecek her şair ve yazarın söylediği bir söz bulabilirsiniz. Mehmed Uzun da *Bir Dil Yaratmak* adıyla toplanan söyleşilerinden birinde bunu söylüyor:

2 Mehmed Uzun, *Bir Dil Yaratmak*, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2021, s. 19.

> Sürgünde edebi metinler haline getirilen yasaklanmış sözcükler Diyarbakır'a, sözcüklerin esas menbası olan yukarı Mezopotamya'ya ulaşmışlardı. Her türlü engel ve zorluğa rağmen her zaman, her yerde akmış yasak sözcükler, yine, yanıbaşımızda binlerce yıldan bu yana durmadan akan Dicle Nehri gibi akıyorlardı. O olağanüstü güzel bahar günlerinde tarih bir kez daha bize bir şeyi hatırlatıyordu; ne zor ve zulüm ne de yasak ve sürgün edebi sözü yok edebilir. Edebi sözün gücü ve kuvveti, her türlü güç ve kuvvetten daha fazladır (s. 22-23).

Yakınlarda [2007] *Milliyet* gazetesindeydi sanıyorum, Genelkurmay'ın Türkçenin doğru kullanımını denetlemek üzere bir genelge çıkardığı yazılıydı. Ama doğruluktan neyin kastedildiğine ilişkin ayrıntı yoktu. Gerçi bunu her yıl kutlanan dil bayramlarının törensel konuşmalarından çıkarabiliriz: Sivil ve askerî devlet erkânının hazır bulunduğu bu konuşmalarda, Türk dilinin kutsallığı, milletin birliğinin, vatanın bölünmezliğinin sembolü olduğu, standart Türkçenin korunmasının Türk kimliğinin bekasıyla eşanlamlı olduğu yinelenir. Herhangi bir kitapçıda dil kitaplarının bulunduğu bir rafa göz atarsanız, yalnızca bu kitapların başlıklarından Türkçenin hâlâ ne denli duygusal bir sorun olarak algılandığını çıkarabilirsiniz. Bu başlıklar, *Türkçe Off* gibi inleyen, *Türkçem Mahzun Ben Mahzun* gibi ağlayan, Türkçenin yanlış kullanımlarına isyan eden, dikkatsizliklere gücenen, iyi kullanımıyla coşan, gelecekte dirileceğini müjdeleyen, son derece duygusal ifadelerle doludur. Hakkı Devrim'in gazete sütununun başlığı bu dediğime iyi bir örnektir: Dil yaresi. Dil yarası bir gönül yarasıdır Hakkı Devrim'e göre.

Dil yaralanmaz mı peki? Elbette yaralanır. Ama standarttan uzaklaştığı için değil, standartlaşmaya zorlanırsa. Susturulursa. "Dilimi sormayın," der Hasan Ali Toptaş bir şiirinde, "konuşamadıklarımdan" [yaratılmıştı] "ve kanlı bir kitap gibi yatıyordu ağzımda."[3] Mehmed Uzun da şöyle diyor:

> Sayılamayacak kadar çok engel ve zorlukların içinden, edebi bir roman dili kurmaya çalışıyorum. Tüm Kürtler gibi benim de bu

3 Hasan Ali Toptaş, *Yalnızlıklar*, İstanbul, 1993.

> konularda ciddi sorunlarım var. Kürtçenin yasaklanmış sözcükleriyle bu sorunları aşmaya, yaralarımı sarmaya çalışıyorum. Aynı zamanda, yine rencide edilmiş sözcüklerin yardımıyla, rencide edilmiş ruh hallerini güzel bir edebiyat haline getirmeye çalışıyorum (s. 21-22).

İyi edebiyatın ulusal dili zenginleştirdiği doğrudur elbette, ama bu kural hatırlanırken başka bir şey sıkça unutulur: İyi edebiyat ait olduğu ulusun ötesindeki dilleri de zenginleştirir. Shakespeare'in İngilizceye kattığı 2000 küsur deyim ve sözcükten hep bahsederiz de, başka bir yazarın Cervantes'in, *Don Kişot*'un çevirisi yoluyla Batı dillerine kattığı hatırı sayılır sayıda deyimden pek söz etmeyiz. Bunlardan biri, Don Kişot'un resmî ve kitabi diline karşın, Sançó Panza'nın renkli diliyle İngilizceye kazandırdığı "sky is the limit" deyimidir. "Sınır gökyüzüdür" derken "sınır yoktur"u kasteden bir deyim. Edebi geleneklerin, dünya edebiyatçılarının konvansiyonlarıyla, yani bir araya gelmeleriyle zenginleştiğini görebildiğimiz ölçüde, dilde de, edebiyatta da, yaşamda da Sançó'yla birlikte özgürleşebiliriz: Sınır gökyüzüdür.

Gelenek ve Bireysel Yetenek: Kanon Üzerine Düşünceler*

Bu yıl [2007] biliyorsunuz romanımızda Orhan Pamuk yılı. Ben de nereye gittiysem, özellikle de yurt dışında yaptığım konuşmalarda, ama yurt içinde de, konuşmamın konusu Orhan Pamuk olsun olmasın, şu soruyla karşılaştım: Orhan Pamuk'un Türk roman geleneğinde yeri nedir? Tabii bunun arkasında hep şu soru gizliydi: "Türk roman geleneği nasıl bir gelenektir? Orhan Pamuk'a benzeyen başka yazarları var mıdır?" Ben bu soruya, bir konuşma süreci içinde ne kadar cevap verilebilirse o kadar cevap vermeye çalıştım. Ama hiçbir yanıtımla da tatmin olmadım. Tatminsizliğimin nedeni, bir konferans vakti ve yeri içinde verilebilecek cevapların genelliklerinden ötürü yetersiz kalacağı değildi yalnızca. Örneğin İngiliz roman geleneği hakkında bir soruyu karşılarken de aynı huzursuzluğu duyabilirdim; ama orada en azından, bu geleneği şöyle ya da böyle tanımlar; Defoe'dan bugüne aldığı dönemeçler şunlardır gibi, sonradan beni çok da rahatsız etmeyecek birkaç genelleme yapabilirdim. Türk roman geleneği söz konusu olunca yapabildiğim genellemelerin beni sonradan çok huzursuz etmesinin, bu da yetmezmiş gibi kendimi her seferinde başka bir genelleme yaparken bulmamın nedenleri, benim bu konudaki bilgisizliğimden ya da bu konuda yapılmış başka genellemelerin yokluğun-

(*) Genç Eleştirmenler Sempozyumu, Bilkent Üniversitesi, 9 Mayıs 2007.

dan kaynaklanıyor olabilir. Birincisi büyük ölçüde doğru; her zaman itiraf ederim ki ben hâlâ Türk romanını öğrenmekteyim; peki ne zaman bileceğim? Çok yolum var. Ama başka bilenlere sorabilmeliyim, değil mi?

İşte burada ilginç bir durum var. Türk roman geleneğinin, bu geleneği kanonlaştıran bir hikâyesi yok, bir anlatısı yok. Kuşkusuz buna başlamış çok önemli bir çalışma olan Tanpınar'ın *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* var; o da 19. asırda kalmış. Fethi Naci'nin çalışmalarına bakalım. Tek tek değerlendirmelerdir; bir süreklilik hikâyesi oluşturmazlar. Buna en yakın gelen yine Berna Moran'ın üç ciltlik çalışmasıdır belki. Nitekim birçok başka çalışmanın da oradaki değerlendirmelerle mutabık kalarak ya da karşı çıkarak başladığını görürsünüz. Mutabık kalarak ya da karşı çıkarak derken sözü nereye getireceğim belli oldu sanırım. Kanon kavramına geleceğim. Artık ilk romanlarımızın yazılışından bugüne neredeyse 150 yıl geçtiğine göre, bir kanon oluşması için yeterli zaman geçmiş sayılır. O zaman soru şu: Bir Türk romanı kanonu var mıdır? İkinci soru da şu: Olmalı mıdır?

Ama bu sorular üzerinde daha fazla ilerlemeden önce kanon sözcüğünün ne demeye geldiğini kısaca hatırlayalım. Batı kanonu dediğimiz zaman, örneğin, Batı uygarlığının temelini oluşturduğu varsayılan bir dizi sanat yapıtı kastedilir. Batı edebiyatı kanonu dediğimiz zaman da bu eski Yunan'dan bugüne, Batı eğitim ve kültür kurumlarınca değerleri resmen tescil edilmiş bir kitaplar seçkisi anlamına gelir. Böylece bu seçkiye dahil olmuş yapıtların niteliklerinin başka edebi ya da sanatsal yapıtlar için de bir değerlendirme ölçütü oluşturduğu düşünülür. Yani bir estetik değerler kanunu. Bu da kanon sözcüğünün Hıristiyan kökeniyle ilgilidir; çünkü kanon sözcüğü ilk kez Kilise'nin saptadığı dinî kurallar ve kanunlar için kullanılmıştır. Kısaca sözcük, otorite kavramıyla ciddi bir biçimde ilişkili, hatta bu kavramla yüklüdür. Ve bu tür bir yükün kaçınılmaz bir biçimde barındırdığı potansiyeli de içerir. O da sorgulama ve direniştir.

Edebi kanonla neyi kastettiğimize dönersek:

1. Edebiyat derslerinde okuttuğumuz antolojilerde alıntılanan ya da bu derslerde kullandığımız okuma listelerine koyduğumuz

kitaplar (ki burada oluşan kanonlar sıkça hoca-öğrenci ilişkisinin devamlılığına tanıklık ederler). İnsan, çoklukla, kendisi okuma listesi oluşturma durumuna geldiği zaman, en sevdiği ve iyi öğrendiği dersteki okuma listelerini tekrarlar. Ben bunlara akademik soyağacı kanonları derim.

2. Edebiyat zevkinin ne olması gerektiğine karar verenler tarafından seçilmiş yapıtların listesi (hani şu "*arbiters of literary taste*" diye tanımlanan). Bu kanonlar hem akademya içinde hem de dışında oluşurlar. Hele Türkiye gibi kültürel geleneğin akademyadan çok ve daha başarıyla bohemyada sürdürüldüğü yerlerde, belki de daha çok akademya dışında oluşurlar.

3. Kültürel kurumların, örneğin eleştiri kurumunun, edebiyat tarihi kurumunun, daha çok akademya içinde yer alan yönetici elitlerin toplumsal, ideolojik, estetik tercihlerini dayatıp yaydıkları ve kalıcılığını garantilemek istedikleri seçkilerin oluşturduğu kanonlar.

4. Buna bağlı olarak, egemen toplumsal yapıların kendi dünya görüşlerini doğrulatmak, meşrulaştırmak ve sürdürmek amacıyla, kültürel bütünlüğü, kurulu düzeni garanti altına almak için eğitim ve medya yoluyla dayattıkları ideolojik seçkilerden oluşan kanonlar. Kanon sözcüğünün etimolojisine uygun düşen tanım da budur zaten ve uç örneği de Stalinist Rusya'da yapılan kanon oluşturma çalışmalarıdır.

Bütün bunlar bir edebi kanonu oluşturan yapısal ve yöntemsel olgulardır. Böyle koyunca pek sevimli bir şey gibi de görünmüyor kanonlar. Nitekim, belki de kuruluşlarındaki bu sevimsizlikten ötürü, şekillenmeleri de tartışma, itiraz, ekleme, çıkarma kavgalarını içerir. (Ama işte eleştiri geleneği de böyle oluşur! Kanonları korumak ya da yıkmak için öne sürülen argümanlar, bu argümanların dayandığı yöntemsel yaklaşımların kendisi de bize, belki ayrı bir kanon olan eleştiri geleneğini verir.)

T.S. Eliot'ın "Gelenek ve Bireysel Yetenek" başlıklı yazısı, artık modası geçmiş bir yazıdır gerçekten. Çünkü aslında kanon ve kanonların nasıl oluştuğuna ilişkin, yazıldığı zaman çok dikkat çekmiş olan bu makale, edebiyat eleştirisinin kültürel etütler disipliniyle örtüşüp yeniden şekillendiği zamanımızda kanon fikri de te-

melden sorgulandığı için. T.S. Eliot'ın her yeni yeteneğin katkısıyla dönüşüme uğradığını ama yine de sürekliliğini koruduğunu iddia ettiği edebi kanon tanımlaması birçok yerden irdelenmiş, hatta belki de çürütülmüştür. Yine de onun gelenek ve yetenek kategorilerini ne denli rahatlıkla kullanabildiğini düşündükçe içimi kıskançlık kaplar. Çünkü T.S. Eliot o yazıyı yazarken, oluşmuş bir İngiliz edebiyatı kanonunun verileriyle rahatça fikir yürütmekte, ahkâm kesmektedir. Evet, bu oluşmuş kanon çok bütüncül, sürekliliği varsayılan bir anlatıya dayanır ama tam da bu yüzden, Eliot bir yandan o anlatıyı olurlarken, bir yandan da onun şurasına burasına dokunarak, revize etmek olanağını yakalar.

Gelenek ve bireysel yetenek konusunda Eliot şöyle der: Biz yeni bir yazarla karşılaşınca, her şeyden önce, onun farklılığını bulmaya çalışırız.[1] Sanki onu ait olduğu gelenekten ayıran bir öze, bir ilkliğe, bir orijinaliteye dokunmak isteriz. Bu bizim kayda değer bir yapıt, mutlaka orijinal de olmalıdır önyargımızla ilgili bir şeydir. Oysa daha serinkanlılıkla ve mesafeli düşünebilsek mutlaka şunu görürüz. Söz konusu yazarın yapıtlarının yalnızca en mükemmel yanları değil, ona özgü gibi görünen nitelikleri bile aslında ait olduğu gelenekle ilintilidir; şu ya da bu şekilde o gelenekten beslenmiştir. O yapıtlar, aslında o geleneğin diğer yazarlarının ölümsüzlüklerinin birer tanığıdırlar. Çünkü eski yazarlar, yeniden, yeni yazarların satırlarından seslenirler bize. Ama bu gelenek dediğimiz şey de öyle doğuştan tevarüs edilmiş gibi bir şey değildir. Çok ama çok çalışılarak elde edilmiş bir mirastır. Bu, yazarın tarih duygusuyla ilgilidir ve bu tarih duygusudur ki o yazarı çağının neresinde ve nasıl durduğu konusunda da bilinçlendirir. Bu bilinçle yazdığı her satırla, yalnızca çağının tanıklığını yapmaz bir yazar, aynı zamanda tevarüs ettiği geleneğin yönünü de bir miktar değiştirir. Orijinal olmaya çalışırken, aynı zamanda da çok iyi bilir ki, o ne denli orijinal olmaya çalışırsa çalışsın, yapıtları geçmişte oluşmuş standartlarla yargılanacak ve değerlendirilecektir. Bu bakımdan bireysel yeteneğin gelenekle ilişkisi her zaman paradoksal, her

1 T.S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent", *The Sacred Wood, Essays on Poetry And Criticism*, Martino Fine Books, Connecticut, 2015. Bu paragrafta Eliot'ın önemli makalesini özetledim.

zaman gerilimli bir ilişki olmak zorundadır. Bir yandan kendi biricikliğini öne çıkarırken, bir yandan da bilir ki, iyi bir şairin aslında yaptığı kendini geleneğe feda etmektir. Kendini aşan bir değerler sistemine ait olmaya çalışmak, bu açıdan da, bir anlamda kendi kişiliğini yok etmektir. Eliot'ın bu şairane satırları gerçekten de kışkırtıcı satırlardır ve büyük bir olasılıkla sonradan Harold Bloom'un kanon konusunda Freudyen bir çerçeveyle oluşturduğu kuramının esin kaynağıdır.

Gelenek ve yenilik arasındaki gerilimlerin en ünlü teorisyenlerinden biri de kuşkusuz Harold Bloom'dur. Üstelik kendisi çok sıkı bir kanoncudur da. Bloom'a göre büyük yazarlar geleneği hem büyük bir lütuf hem de lanettir ama kaçınılmayacak bir durumdur. Bu duruma tepki olarak, Bloom, Freud'dan esinlenerek oluşturduğu o ünlü kuramını şöyle formüle eder: Bütün büyük yazarlar, kendilerinden önce yazmış büyük yazarlar kadar büyük olamayacaklarını bilirler gizliden gizliye. Ama bunu kabul etmek intihar etmekle aynı şey olacağı için sürekli o yazarlarla didişirler. Kariyerlerine onları inkâr ederek başlarlar. Bir tür kendi yazarlık kariyerlerini sıfırdan oluşturmak çabasına girerler. Bu inkâr süreci bir yandan bu yazarların kanonize olmamış yazarlara yönelip onların oluşturduğu ikincil bir soyağacına aidiyet arayışına gitmeleriyle bir yandan da geç kalmışlıklarını telafi etmek için karşı çıktıkları kanonize olmuş yazarları farklı kişisel okumalara tabi tutmalarıyla sonuçlanır. Bloom'un "*anxiety of influence*" (etkilenme endişesi) diyerek tarif ettiği bu süreç için bu betimleme bence fazla naziktir. Çünkü alabildiğine girift, bir o kadar da iddialı, hatta saldırgan bir süreçtir. Etkilenme saldırganlığı demek daha doğru olabilirdi. Çünkü Bloom'a göre her genç şairin kendisinden önce üne kavuşmuş ünlü bir yazar ve şairle kavgası tedirginliğin sınırlarını oldukça aşar.[2]

T.S. Eliot'ın makalesine dönecek olursak, Eliot'ın satır aralarını kendi edebiyat deneyiminizle, kendi tanıdığınız yazarlar silsilesiyle ve bu silsileye eklemlenecek yeni yazarlarla tanıştığınızda, onlar hakkındaki düşüncelerinizle doldurabilirsiniz. Bunu yaptığınız

2 Harold Bloom, *Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Oxford, 1973.

anda da aslında farkında olarak ya da olmayarak kendi edebi kanonunuzu oluşturmaya başlamışsınız demektir. Kendi kanonunuzu oluşturmanız bir şeydir –ki edebiyatla uğraşan herkes için zorunlu bir iştir–; ama bu oluşturduğunuz kanonla ortaya çıkıp onu başkalarına da anlatmak, açıklamak, dayatmak başka bir şeydir. İkincisini yapmak için mutlaka ya siyasi ya da edebi yaptırıma sahip olmanız gerekir.

Otoriter rejimlerin siyasi dayatmalarıyla oluşturulmuş kanonlar kalıcı kanonlar değildir. Daha kalıcı kanonlar özgür eleştiri ortamlarında değerlendirilen yapıtlardan oluşur.

Sanat yapıtlarının değerini saptamak, estetik kuramın ezelden ebede sorusudur. Özellikle de çağdaş, yani 20. yüzyıl estetik kuramlarında bu soru ya da sorun alabildiğince sorunsallaşmıştır. Klasik kanonları savunanlar onların "*the best that is known and said in the world*"[3] oluşan bir seçki olduğunda ısrar ederlerken, özellikle de postkolonyal eleştirinin evrensellik yerine yerellik çağrısına uyan eleştirmenler oluşmuş kanonlar hakkında bunların yalnız ve yalnız beyaz Batılı erkek hegemonyasının göstergeleri, hatta kanıtları olduğunu savunurlar. Feminist eleştiri ise, klasik kanonların bastırılmış seslerin çıkmaması için öne sürülen programatik ve pedagojik baskı unsurları olduğunu söyler.

Kanonlar, Marksist eleştirmenlere göre, örneğin Richard Ohmann gibi bir eleştirmene göre, kapitalist tüketim toplumunun sınıf ayrımını sürdürmek üzere yarattığı estetik değerlerle oluşturulmuş, dolayısıyla da evrensel hiçbir nitelik ya da geçerliliği olmayan ideolojik oluşumlarken, Rus Biçimcileri ve Alman alımlama estetikçileri kanonların okuma alışkanlıklarını kıran, okuru şaşırtarak ona yeni edebi taktikler sunabilen, gelenek yıkıcı, otonom, yani sosyo-ekonomik faktörlerden arınmış yapılar olduğunu savunur. Kültürel çalışmalarla uğraşanlara göre yalnızca metinler değil, kimlikler, benlikler, beden ve davranışlar –ve elbette ki inançlar– toplumsal süreçlerin yapılandırdığı geçici durumlardan (*entities*) ibaret olup bunların kalıcılığını ve evrenselliğini varsayan hiçbir yargı geçerli değildir. Bu görüşten yola çıkarak feminist eleşti-

3 Matthew Arnold, *Culture and Anarchy*'de (1869) bu sözlerle klasik kanonu tarif eder.

ride çarpıcı, ufuk açıcı ve kanon bozucu okumalar yapılabilmiştir. Aynı biçimde postkolonyal eleştiride de. En klasik örnek belki de Chinua Achebe'nin 1977'de basılan "Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness" başlıklı makalesidir.

Kanon kırıcılığını en çok benimseyen disiplin, aynı zamanda edebiyat eleştirisine de ciddi bir rakip olan, kültürel etütler alanı oldu. Özellikle de karşılaştırmalı edebiyat bölümlerinin popülaritesini gasp eden ve oradan çok öğrenci çalan kültürel etütler, popüler olanla olmayan arasında bir ayrım yapmayarak kanon kırıcılığını gerçekleştirmeye çalıştı. Kültürel çatışma, sınıf çatışması, azınlık meseleleri, devlet, merkez, çevre ilişkileri ve bunların arasındaki gerilimleri vurgulayarak metin analizlerini yeniden kültürel bağlamına iade etti. Öyle ki bugün, yalnızca kültürel etütlerde değil, onun çok ilgi gören bir dalı olan kültürel antropolojide de temel ders metin ve söylem analizidir.

Bütün bu sistem ve kuramlara rağmen, şu soru edebiyatın ta başında sorulmuştur ve hâlâ da sorulmaktadır. Değer ve zevk kıstasları ve bu kıstaslara varmamızı sağlayan yargılar evrensel ve değişmez midir, yoksa yerel ve tarihsel/değişken mi? Bu soruya en sıklıkla verilen yanıt değişmez evrensel kıstaslar olamayacağı, estetik değerlerin de başka değerler gibi, zaman ve yere bağlı olarak değişeceğidir. Yine de bütün eleştiri kuramları kanon kuruculuğu ve kanon yıkıcılığına yönelik olarak geliştirilmişlerdir, diyebiliriz.

Sonuç

Baştaki soruma dönersek. Bir Türk romanı kanonu var mıdır? Varsa nedir? Yoksa olmalı mıdır? Parçalı ve bölünmüş edebi gelenekler, aynı parçalı ve bölünmüş kültürel gelenekler gibi daha özgürleştirici midir? Bu soruların yanıtları ancak edebi geleneğimize tarihsel bir perspektiften bakarak ve o perspektifin tartışma zeminini yaratırken bazı ölçütler koyarak olur ki galiba bu da şu demek oluyor: Eleştirel geleneğin dinamizmi dinamik bir kanonla başabaş gider.

1970'lere kadar Türk romanının izlediği çizgiye bakarsak görece belirgin bir biçim görürüz. Bu, romanın toplumsal ve eğitsel

bir misyonu olduğunun benimsendiği bir çizgidir. Türk romanı geleneğini oluşturan ana çizgiye, romanın sosyal tarih olduğu ve ideolojik-eğitici işlevi bulunduğu fikri hâkimdir. Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay'la değişir bu çizgi ama farkına varılması gene de bir on yıl alacaktır. 1980'den sonra, özellikle de Orhan Pamuk'un birbirini izleyen şaşırtıcı yapıtlarıyla, bir yandan Türk roman geleneğinin görece standart çizgisi kırılırken, diğer yandan da gerek kullanılan dil, gerekse denenen roman türlerinde çarpıcı bir çeşitlenme görürüz. Bu çeşitlenme 1990'dan sonra öyle bir hız kazanır ki, eskiden şiir yazarak edebiyata olan meraklarını ifade eden genç Türkler artık bu ilgilerini roman yazarak belirtirler. Sayısı her yıl artan bu inanılmaz roman üretimi de 1980'lere kadar bir roman kanonu yapmadan idare etmiş olan eleştiri geleneğimizi artık bir seçiciliğe, bir ayıklamaya zorlamaktadır sanki. Evet, son analizde kanonlar tatsız şeylerdir. Yaratıcılık, yasalarla açıklanıp değerlendirilemez. Evet, kanonlar neredeyse kanun olarak, değiştirilmek ve hatta yıkılmak üzere yapılırlar; sorgulanmaya yazgılı seçkilerdir. Ama edebiyat sahnesi belli bir dinamizm kazandığı zaman da kanonizasyon galiba kaçınılmazdır. En azından bir yararından söz edebilirim. Kanonizasyon pratikleri eleştiri geleneğine kuramsal bir derinlik kazandırır. Eleştirmenler tek tek metinlerle olduğu kadar oluşmuş kanonlar ve bu kanonları oluşturan eleştirel ölçütlerle de uğraşmaya başlarlar. Günümüzde, örneğin, gerek yazar, gerekse eleştirmenlerin, üzerinde tam anlaşma sağlanmış sayılmazsa da, en azından kişisel seçkileri var. Bu kişisel seçkilerden bazı isimler üzerinde, sanırım artık, neredeyse genel bir anlaşma da var: Ne bileyim, en azından iki ana çizgi ortaya çıkmış gibi: Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri, Orhan Kemal gibi yazarların oluşturdukları daha toplumsal, mesajlı, standart, daha az deneysel çizgiyle, Tanpınar, Atılgan, Atay, Pamuk, Latife Tekin, Leyla Erbil'den oluşan daha deneysel, daha muğlak, daha paradoksal bir çizgi ve kolay kolay iki tarafa da pek uymayan ya da her iki çizgide de görülebilecek önemli romancılar: Adalet Ağaoğlu ve Yaşar Kemal gibi ya da belki Bilge Karasu gibi. Yani artık biz eleştirmenlerin de anlatacağı bir gelenek, kanonize edip sonra da tartışabilecekleri en azından iki çizgi, ve bu çizgileri oluşturan önemli yazarlar var. Ni-

tekim, eleştirel kanon oluşumunun ilk işaretlerinden biri Ahmet Mithat'ın kanonizasyonudur. Boğaziçi Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü'nün yaptığı bir Ahmet Mithat konferansında bu çok elle tutulur hale geldi. Çünkü o konferansta verilen tebliğlerin çoğu, Ahmet Mithat hakkında olduğu kadar, bu yazarımızı Tanpınar'ın nasıl değerlendirdiği hakkındaydı. Birçok tebliğin çıkış noktasını Tanpınar'ın şu ya da bu gözlemi oluşturuyordu.

Kısaca, haydi genç eleştirmenler kanon yapıcılığına. Hepimiz huysuz ve saldırgan birer Dr. Johnson, Harold Bloom ya da F.R. Leavis olalım diye değil, ama neden tüm öznelliği ve önyargılarıyla birlikte insanı her an şaşırtan Tanpınar geleneğini örnek almayalım? Merkezî bir otoritenin dayattığı kültürel bütünlük, bölünmezlik, süreklilik mitlerini yaymak ve kuvvetlendirmek için değil, ama ihmal edilmiş yazar ve yapıtlarının renkleriyle daha çeşnili bir geleneğe bakabilmek için neden Türk romanını yeni kanoncu değerlendirmelere açmayalım?

Dünya Edebiyatı, Karşılaştırmalı Edebiyat ve Franco Moretti*

Dünya edebiyatı ile karşılaştırmalı edebiyat disiplini arasındaki bağın ortak sorunsalları olduğu, İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde 18-20 Aralık [2008] tarihleri arasında yapılan *Aralıkta Dünya Edebiyatı* Sempozyumu'nda bir kez daha doğrulandı. Karşılaştırmalı edebiyatın temelindeki ulusüstücülük ilkesi geleneksel olarak Goethe'nin arkadaşı, sekreteri ve müridi Eckermann'la yaptığı edebiyat sohbetlerinden birinde okumakta olduğu bir Çin romanı hakkındaki gözlemlerine atıfla tartışılır. Bu sempozyumda da konuşmacıların çoğu bu tartışmayı andı. Ne var ki, bugün varılan sömürgecilik sonrası kuram ve yaklaşımların ışığında Goethe'nin önermesi kabul gördüğü kadar eleştirildi de. Bu önermede Goethe, "Edebiyat insanlığın evrensel malıdır. Ulusal edebiyat şimdi artık anlamsız bir ifadedir; dünya edebiyatı çağı çok yakındır" diyordu.[1]

Aralıkta Dünya Edebiyatı Sempozyumu'nun konusu ise bugün geldiğimiz noktada edebiyatın dolaşımını belirleyen pazar koşullarının dünya edebiyatına katkı mı yaptığı, yoksa yalnızca sınırları belli stratejilerle aşılabilecek ayrıcalıklı bir edebi coğrafya mı

(*) Aralıkta Dünya Edebiyatı Sempozyumu, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2008; *Varlık*, Ocak 2009, s. 4-7.

1 David Damrosch, *World Literature in Theory*, John Wiley and Sons, Incorporated, 2013. Pro Quest Ebook Central, s. 16.

yarattığıydı. Bu sorunsallar bağlamında en çok anılan iki isim ise 2003'te çıkan *What is World Literature* (Dünya Edebiyatı Nedir?) adlı kitabıyla David Damrosch ve 2000 yılında *New Left Review*'da çıkan "Conjectures on World Literature" (Dünya Edebiyatı Üstüne Spekülasyonlar) başlıklı makalesiyle bu alana heyecanlı bir tartışma yaratarak giren Franco Moretti idi.[2] David Damrosch konferansa katılanlar arasındaydı. Franco Moretti ise yoktu. Ben de bu vesileyle Moretti'nin makalesi hakkında düşüncelerimi aktarmayı fırsat bildim.

Bu makalesinde Moretti de, konuyu ele alan birçok başka edebiyatçı gibi, Goethe'nin "dünya edebiyatı" çağrısına atıf yaparak başlar ve bugün için geçerli olacağını düşündüğü bir dizi öneri sunar. Moretti'ye göre, 1960'larda yaygın olarak tanımlandığı üzere dünya edebiyatı gerçekleştirilmesi gereken bir amaç değildir artık; bir "sorun"dur. Yeni eleştirel yaklaşım ve stratejilerle çözülmeye çalışılması gereken bir "sorun". Bu sorunun daha fazla edebiyat okuyarak çözülemeyeceğini savunur Moretti; çünkü hiç kimsenin hayatı yetmez buna. O zaman cesur bir adım atılmalı, "bir bahse girilmelidir".

Bu bahsin Moretti'ye göre oldukça radikal bir yaklaşımı içeren iki boyutu olmalıdır. Birincisi, karşılaştırmalı edebiyat disiplininin kuruluşundan bugüne belki de en büyük tabu addettiği "uzaktan okuma" uygulanmalı, yani yerel edebiyat uzmanlarının yorum ve değerlendirmelerine yaslanarak bir dünya edebiyatı haritası çizmeye koyulunmalıdır. Karşılaştırmalı edebiyat disiplininde, bırakın ikinci elden yorum ve eleştirinin aktarılmasını, çalışılan metinlerin çeviriden okunmasına bile izin verilmediğini düşünürsek, Moretti'nin önerisi herkesin onaysızlıkla kaş kaldıracağı bir öneridir. Karşılaştırmacılarla girişilen bahsin ikinci kısmı ise bundan da kışkırtıcı: Bir kez böyle her yerden uzmanlarla yapılan işbirliği sonunda bir dünya edebiyatı birikimine ulaşıldıktan sonra, bu edebiyatı bir sistem olarak tanımlayabilecek kanunların saptanmasına girişilebilir – ki bu da içereceği mutlaklaştırıcı özelliklere duy-

2 Franco Moretti, "Conjectures on World Literature," *New Left Review 1*, 2000, s. 54-66. Moretti bu makalede çok kısa haliyle sunduğu modeli *Graphs, Maps, Abstract Models for a Literary History* (Verso, Londra, 2005) adlı kitabında geliştirerek yazdı.

dukları kuşku yüzünden her türlü sistem önerisine direnç gösteren edebiyatçıların, bir kez daha, hem de kaşlarını daha da çatarak kaldıracakları bir öneri olmuştur.

Moretti'nin önerisine ilk itiraz aynı dergide Jonathan Arac'ın bir makalesiyle dile getirildi.[3] Bu makalede Arac uzak okuma yöntemiyle varılacak genellemelerin ve kurulacak sistemin edebi yapıtların biricikliğinin göz ardı edilerek gerçekleştirilebileceğini, bu yüzden de "eleştirel" sayılamayacağını söylüyordu. Bu tür bir kuramsal hırs, gizli bir emperyalist yaklaşım olarak değerlendirilmeyi davet edebilirdi, ki bu konferansta bazı bildiriler ve tartışmalarda Moretti'ye karşı bu açı da dile getirildi, önerisinin örtük bir kolonyalizm içerdiği bile telaffuz edildi. Arac'ın bir diğer itirazı da Moretti'nin sisteminde zaten dünyaya egemen olmuş bir dil olan İngilizcenin edebiyat ortamında da sorgulanmaz egemenliğini pekiştirecek olmasıydı. (Sempozyumda bu konu da hem Moretti bağlamında hem de ondan bağımsız olarak sıkça öne çıkarılan bir konuydu). Kısaca Arac'ın iki önemli eleştirisinin biri genellemelerin tekilliği göz ardı edeceğiyse, ikincisi de küresel bir dil olarak kabul edildiği takdirde İngilizcenin dünya kapitalist pazarında kurulu egemenliğinin pekiştirileceğiydi.

Sömürgecilik sonrası kuramların haklılığı ışığında bana bu iki eleştiri de elbette geçerli ama biraz da kolaycı geliyor. Bir kez edebi yapıtların tekilliğinin fazlaca vurgulanması da edebiyat çalışmalarını son derece yukarıdan, dışlayıcı bir alana hapsetmekle sonuçlanabilir: Türk edebiyatı söz konusu oldukta Türkoloji'nin inhisarcı yaklaşımında olduğu gibi. Arac'ın diğer itirazına, yani İngilizcenin kültür dünyasını monopolize etmesine gelince, Arac bunu şu benzetmeyle ifade ediyor: "Ekonomide dolar gibi, kültürde İngilizce, yerel olanın küresel olana dönüşmesinin bir aracı olacak" (s. 40). Burada Arac'ın yaptığı analojiye itiraz etmek için bir neden olduğunu düşünüyorum. Evet, İngilizce tartışılmaz bir biçimde küresel bir dil oldu; evet bu dile çevrilmeyen herhangi bir edebi yapıtın ya da çalışmanın duyulması, tartışılması çok zor, ama gene de dolarla bir tutulmamalı. Herhangi bir ulusal para değer yitirebilir; ama ulusal bir dilde varolan edebi yapıtlar değerlerini korurlar; en

3 Jonathan Arac, "Anglo-Globalism?", *New Left Review 16*, 2002, s. 35-45.

azından yeniden değerlendirilme süreçleri finansal dalgalanmalarla aynı değildir – yani umarız ki değildir. Entelektüeller olarak elbette bizim temel içgüdümüz kültürel hegemonyaya direnmek olmalıdır; karşılaştırmacılar olarak da bunun bir yolunu bulmamız gerekir. Edebiyata kültürden, özellikle de o kültürün hegemonik yapılarından sızan kirlilikleri saptamak, sergilemek, elemek ve eleğin üstünde kalanları öne çıkarmak da yöntemsel olarak mümkün olmalı. Dolayısıyla ben Moretti'nin kültürel işbirliği çağrısının egemen kültürlerin boyunduruğu altına girmek gibi bertaraf edilemez bir tehlikeyi içerdiğini kabul etmiyorum.

Dünya edebiyatının sistematiğini kurarken en dikkat edilmesi gereken hususun varyasyonları göz ardı etmemek olduğunu söyler Moretti (s. 64). Karşılaştırmacıların yapacağı işbirliğiyle bu varyasyonların "karşılaştırılması" da, bir dünya edebiyatı sisteminin kurulmasını sağlamasa bile, kendi içinde son derece ilginç olabilir. Eski bir çalışmamda Shakespeare sonelerinin Türkçeye ilk çevirilerini incelerken, bu sonelerin nasıl bir "kültürel" çeviriye tabi tutulduğunu yazmıştım.[4] Yakınlarda Koray Melikoğlu'nun eriştiği bir bulguyu dikkatime getirmesiyle burada yapılan çeviri uyarlamasının aynısının Victor Hugo tarafından da yapıldığını ve soneleri Türkçeye aktaran Mehmet Nadir'in belki de bu durumda Hugo'nun bu çevirisinden yararlanmış olabileceğini öğrendim.[5] Söz konusu çeviri uyarlaması Shakespeare'in 27. Sonesi'nde geçen "*my limbs*", yani "vücudum" sözünün Türkçeye "fikrim" diye aktarılmasıydı. Hugo da aynı dizeyi "*mon esprit*" yani "fikrim" diye çevirmiş. Buradaki ilginç soru elbette şu: Mehmet Nadir çeviriyi Hugo'dan yapıyor olsa da, olmasa da, iki çevirmenin de neden "cisim"den uzak kalmayı seçtiği, bu seçimin hangi epistemolojik, kültürel kaygıyla yapılmış olduğu. İşte bu soruların peşine takılmak karşılaştırmalı edebiyat alanının en heyecanlı araştırmacılığını oluşturur. Ve bu tür mukayeselerde farklı edebiyat geleneklerinin farklı özelliklerini, yani Moretti'nin sistemin varyasyonları dediği noktaları ortaya çıkarır.

---

4 Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Türk Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, s. 110-116.

5 Sayın Koray Melikoğlu'nun Ekim 2008 mektubu ve izleyen görüşmemiz.

Bu kısa tartışmadan amaçladığım Moretti'nin "uzak okuma" ya da "uzaktan okuma" dediği yöntemin mutlaka o kadar da "uzak" sayılmaması. Dünya edebiyatına ulaşmak için bu edebiyatı bilenlerle işbirliği içinde "birlikte okuma" da mümkün olmalı. Tabii burada önemli olan bu işin son derece ciddiyetle yapılması gerektiği ve ciddiyetle yapıldığına dair dünya edebiyatçılarının birbirine duyacağı güvendir. Bu okumalar sırasında her ulusal geleneğin yumuşak karnını oluşturan birtakım kültürel önyargılardan ve alınganlıklardan kurtulmuş olmak önemlidir. "Yabancı etki" örneğin, Türk roman geleneğinin oldukça hassas bir noktasıdır. Bir yazarın yabancı bir yazardan etkilendiğini söylerken genellikle "ulusal" bir sıkıntı duyulur. Dışardan sızan etki sanki dışarıya verilmiş bir taviz gibi algılanır; bunu saptayan edebiyat tarihçileri de çoğunlukla tasvipsizlikle karşılaşır. Neden edebiyatımızın özgün özellikleri değil de melez özellikleri vurgulanmaktadır, sorusu sorulur. Ayrıca Moretti'nin önerisinden, sanki teori merkezde, yani Batı'da yapılacak, kanıtları da çevreden, yani üçüncü dünyadan toplanacakmış, yani merkez çevreye bir ödev, bir iş verecekmiş gibi bir anlam çıkarılması durumunda karşılaşılacak alınganlıklar söz konusudur ki, bunlar da bu projenin bir yöntem haline dönüşmesinin en önemli psikolojik ve hatta ideolojik direncine zemin hazırlar. Ama burada Moretti'nin kastettiği elbette birinci sınıf projenin Batı'dan kaynaklanacağı, ikinci sınıf projelerin ise çevreye dağıtılacağı değildir. Moretti'nin dünya edebiyat çevresine böyle "sınıflı" baktığına ilişkin hiçbir kanıt yoktur yazılarında. Ama tabii alıngan kişiler her zaman olacaktır.

Şimdi bir an için bütün bu sosyolojik ve psikolojik engellerin aşılabildiğini ve uzun yıllar süren konferanslar, ortak çalışmalar, ortak yayınlar sonucunda bir dünya edebiyatı birikimine varılabildiğini, hatta biraz daha iyimser olursak, bir dünya edebiyatı tarihi yazılabildiğini varsayalım. Elbette daha çok uzakta duran bir düş bu; ama her karşılaştırmacının düşü. O zaman ne olur? İşte o zaman, karşılaştırmalı edebiyatın kurucularından ve en önemli savunucularından birinin, Harry Levin'in şu sözleriyle betimlediği bir edebiyat dünyasına yaklaşılmış olur. Daha 1970'lerde şöyle yazmıştı Levin: "Edebiyat bir süreç olarak anlaşılmalı, al-

gılanmalıdır. Bu öyle bir süreç ki, edebiyatın bütünlüğüne yaklaştıkça Shakespeare'in yapıtlarının bile başka yapıtlarla aşıldığının ya da aşılacağının anlaşılacağı bir süreç. Kuşkusuz bu süreçte ilerlemek için gereken programı bir kişinin, hatta bir grubun yüklenip sürdürmesine olanak yoktur. Bu ancak umutla beklediğimiz bir gelecekte, yüksek düzeyli bir uluslararası işbirliğiyle gerçekleştirilebilir."[6] Evet, Harry Levin "küresel" yerine o zaman dolaşımda olan "uluslararası" sözcüğünü kullanarak, doğrudan işbirliği demek yerine de "düzenli bir işbirliği" diyerek bir anlamda ulusal ve elitist bir konumdan konuşuyor gibi görünse de, Levin'in bu sözlerine karşılaştırmacıların itiraz edeceğini, bu sözleri dünya edebiyatı hayallerine aykırı bulacaklarını sanmıyorum.

6 Harry Levin, *Grounds for Comparison,* yay. haz. Walder Kaiser, Mass, Cambridge, 1972, s. 23.

Alegoriden Mesel'e: Türk Romanında Anadolu'nun Kayıtları*

Ulus devletin kronotopu olarak roman görüşü, Franco Moretti'nin *The Atlas of the European Novel* [Avrupa Roman Atlası] adlı kitabıyla yeniden tartışmaya açıldı. Jane Austen'in romanlarında belirdiği şekliyle İngiltere manzarasından söz ederken, Moretti şöyle yazar: "[Austen'in] kurguları toprakların elden gidişinin acı veren gerçekliğini alır [...] ve arzu uyandıran çekici bir macera olarak onu yeniden yazar ve mutlulukla taçlandırır [...]. [M]odern devletin alışılmadık, rahatsız yeniliğini alır ve onu ferah, çekici bir yuvaya çevirir."[1] Moretti burada, ulusal *topos*lar üzerine oturtulmuş romanlardan bahsediyor – bunlar, romancının ideolojik eğilimine uygunluk gösterdiğince ülke, yurt, anavatan ya da memleket olarak adlandırılan topraklardır. Moretti ayrıca, temanın temel motifinin de altını çiziyor: Yeni toprakları "çekici bir yuva"ya dönüştürme yolculuğu ve görevi.

Anadolu temasından faydalanan romanların kurguları, iki motif içeren ortak bir yapıyı paylaşır: Yolculuk ve imtihan. Yolculuk, yaşadığı yerden ayrılmak zorunda bırakılan vatansever bir bireyin

(*) Bu yazı ilk olarak "From Allegory to Parable: Inscriptions of Anatolia in the Turkish Novel" adıyla *New Perspective on Turkey*'de (çev. Erkan Irmak, sayı 36, Bahar 2007) yayımlanmıştır. *Edebiyatın Omzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*, yay. haz. Zeynep Uysal, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 317-337.

1 Franco Moretti, *Atlas of the European Novel*, Londra, 1998, s. 20.

ya savaşa katılmak ya da ihmal edilmiş bir bölgenin gelişimine hizmet etmek için İstanbul'dan Anadolu'ya doğru gitmesini içerir. İmtihan ise, kutsal bir görev gibi düşünülür; sadece ulusa değil, aynı zamanda ulusun kurucu babası Atatürk'e sadakatin kanıtlanmasını da gerektiren bir sınanma olarak değerlendirilir. İmtihan temasının yürüttüğü retorik, milliyetçiliğin tanıdık klişelerinden oluşur: Vatanın kutsal toprakları, uğrunda dövüşen bütün vatanseverlerin kanlarıyla sulanmıştır ve bu insanlar vatanı korumak için kanlarını yeniden akıtmaya her zaman hazırdır. Kurtuluş Savaşı bitmiştir, bu bakir topraklar şimdi liderlerinin kurtarıcı müdahalesiyle kültürün ve medeniyetin El Dorado'suna çevrilmeyi beklemektedir. Cumhuriyet'in vazifeşinas çocuklarının, ebedi şef Atatürk'ün önlerine koyduğu hedefe ulaşma yolundaki şevkleri dikkate alındığında bu görev zordur ama imkânsız değildir. Buna karşın, iki söylem, trajik bir sonla nihayetlenen tüm kurguların ufuklarını kararttır: Anadolu'nun gerçekleriyle yüzleşme ve babanın gölgesinin altındayken büyümenin imkânsızlığı. Bunlardan birincisi açık olarak görünse de, ikincisi genellikle örtük kalır.

Cumhuriyet'in Anadolu'ya ulaşan vazifeşinas oğul ve kızlarının ilk tepkisi afallamadır ve bu his, bağrına basmaktan ziyade yabancılayan çorak toprakların ayrıntılı eskizleri biçiminde ifade bulur. Anadolu'nun, umulanın aksine, kurtarıcısını kabul etmeye henüz hazır olmayan, haşin bir yer olduğu anlaşılmıştır. Milliyetçi ülkülerle oraya giden görevine bağlı genç vatanseverler, kısa süre sonra kendilerini bu bilinmeyen topraklardan ve bu toprakların üzerinde yaşayan insanlardan ayıran uçurumu kapatmanın imkânsız olduğunun farkına varırlar. Arayışın iyimserliği, kahramanın hayal kırıklığında girdaba kapılmış ve bu öncü kahramanlar bu durumun bütün suçunu ilkel halkın inatçılığına, onların milliyetçi bilinçten yoksunluğuna ve bu yüzden de işbirliğine yanaşmamalarına bağlamıştır. *Topophilia*, yani bir kişinin ülkesine duyduğu aşk, ülkenin gerçekleri keşfedildikçe *topophobia*'ya dönüşür.[2] Bütün fobiler

2 Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, çev. Maria Jolas, Boston, 1969, s. xxxi ve 8. *Topoanalysis* adını verdiği tartışması sırasında Bachelard, mutlu yer imgesi için *topophilia* terimini türetmiştir. Ben de onun örneğini takip ederek, Cumhuriyet dönemi Türk romanında Anadolu ikonografisi ve anavatanın sosyo-psikolojik temsilleri tartışmamda, *topophobia* ve *topomania* terimlerini türetiyorum.

gibi, *topophobia* da bu genç vatanseverlerde dönüştürmekte başarısız oldukları şeyi kontrol altına alma saplantısı doğurur. Toplumun kültürel dirilişini gerçekleştirme amacı, kültürün sosyal kontrolü programına doğru evrilir. Anadolu temasının tasvirlerinin altında bir *topomania*, yani anavatana yönelik, onu babaya layık kılacak bir dahili sömürgeci tutum yatar.

Frederic Jameson'un bütün Üçüncü Dünya ülkesi romanlarının milli alegoriler olduğu argümanı "özel bireysel yazgının öyküsü, her zaman kamusal Üçüncü Dünya kültürünün ve toplumunun kuşatma altındaki durumunun bir alegorisidir" gözlemine dayanır.[3] Bu, Cumhuriyet'in 1920'lerden 1970'lere kadarki erken dönem Türkçe romanlarını özetlemenin muhtemelen en iyi yoludur. Buna karşın, daha sonraları bu alegori, yerini, temanın iki temel motifi olan milli bir görev olarak yolculuk ve imtihanı çürütmeyi amaçlayan, içeride olma durumunun ironik anlatılarına bırakır. Aynı şekilde Anadolu *topos*unun temsil edilişi de değişir; Anadolu *topos*u dahili bir mekân haline gelir ki, bu, kolektif bilinçle iskân edilen vatanla karşıtlık içindedir. Anadolu hakkındaki öncül romanların alegorik yapısının ilk olarak Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay gibi romancılar tarafından altı oyulur ve daha sonra Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ında temanın parabolik düzenlemesiyle yapısökümüne uğratılır.

Vatanseverin vatana kutsal yolculuğu

Halide Edip Adıvar ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu gibi ilk cumhuriyet yazarları için Anadolu; Batılı emperyalist güçlerden, Osmanlı padişahının boyunduruğundan, cehaletin ve geri kalmışlığın pençelerinden, sosyal ve ekonomik adaletsizliklerden kurtuluşunu bekleyen, bakir bir topraktı. Kurtarıcılar ise, ulusun babası Atatürk tarafından kendilerine verilen bu kutsal görevin üstesinden gelecek genç cumhuriyet elitleriydi. Bu ülkünün misyon-kanonik örneklerinden olan Adıvar ve Karaosmanoğlu'nun sırasıyla *Ateşten*

3 Frederic Jameson, "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı", *Modernizm Ideolojisi-Edebiyat Yazıları*, çev. Kemal Atakay - Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s. 373.

Gömlek (1923) ve *Yaban* (1932) adlı romanları, genç kahramanlarının tutkularının alegorik anlatıları olarak okunabilir. Kahramanlar, Anadolu'ya giderek hem arzulanan hem de çekinilen bir toprak gözüyle bakan, yanlış anlaşılmış ve değerleri bilinmemiş kurtarıcılardır; Anadolu, kurtarıcısının dert ve meşakkatine olan bağlılığını ve küskünlüğünü, –ister içeriden ister dışarıdan olsun– bütün sömürgeleştirme biçimlerinin ortak retoriğindeki gibi gösterir.

Yurt ya da anavatan düşüncesi, Ziya Gökalp ve Halide Edip Adıvar *Kızıl Elma* (1914) ve *Yeni Turan* (1913) kitaplarını yazdıkları sırada, hâlâ milliyetçi tahayyül içindeki bir soyutlamaydı. Gökalp, bütün Türk halkları için bir bağ oluşturması niyetiyle, şiir formunda, dilsel ve kültürel bir milliyetçiliği dile getirmeyi denemişti. Kendi ifadesiyle, "hakikat âleminde değil, hayal âleminde bir ideal yaratma[ya]" kalkışmıştı.[4] Halide Edip'in alegorik romanı *Yeni Turan*'da, sadece Türklere mahsus bir yurt arzusunu dile getirdiği şarkıya geldiğindeyse, bu şarkıdaki rüyanın gerçekleşmesi için, Anadolu düşman işgalinden kurtulup bu topraklar yeni kurulacak devletin yurdu olarak benimsenene kadar beklemek gerekecektir... Şarkının sözlerinden de görülebileceği gibi, arayış *Arkadya* benzeri bir vatan içindir; güzel, bereketli, bayındır ve genç.[5]

Halide Edip'in *Ateşten Gömlek*'i, Anadolu'nun bir vatan olarak geri alınmasının anlatıldığı alegorik bir hikâyedir. Romanını, önsözünde de itiraf ettiği gibi, başlığını çaldığı Yakup Kadri Karaosmanoğlu'na ithaf eder. Bu itiraftan çok daha önemli olan ise, –bu başlık, her iki yazarın da milli mücadeleye olan bağlılıklarını "ateşten bir gömlek" imajıyla metaforlaştırdıklarını gösterir– Halide Edip'in Anadolu coğrafyasıyla ilk karşılaştığında hislerini nasıl betimlediğidir. Onu bu topraklara çağıran kader düşüncesinden bahseder, ama, "dağının, çölünün, ovasının, mustarip insanlarının; hepsinin içindeki Anadolu damarları[n]da daraban ediyor" olmasına rağmen, onun fiziki ve beşeri coğrafyasını yazdıklarına aktarmayı ne-

4 Taha Parla, *Ziya Gökalp, Kemalizm ve Türkiye'de Korporatizm*, İstanbul, 1989, s. 44.

5 Halide Edip Adıvar, *Yeni Turan*, İstanbul, 1991, s. 27. Sözler şöyle devam ediyor: "Ey Yeni Turan, sevgili ülke, söyle sana yol nerede? / Altı yüz yıl var yabancı illerde, ırak yollarda, susuz yaylalar, gölgesiz dağlarda gezdin; / kurak, çorak ülkelerde, kurak çorak ağaçlar gibi kurudun. / Söyle, senin can veren ırmağın, yeşil yurdun nerde? / Ey Yeni Turan, sevgili ülke, söyle, sana yol nerede?"

redeyse imkânsız bulur.[6] Bu satırlar, Türk romancısının Anadolu'yu romana özgü ifadelerle kayda geçirme göreviyle karşılaştığında –bu görevi bir meydan okuma kabul ettiklerini ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Yusuf Atılgan, Oğuz Atay ve Orhan Pamuk gibi çok çeşitli yazarların her birinin konuyu kendi usullerince ele almış olduklarını gösterir.

Ateşten Gömlek'in olay örgüsü, Kurtuluş Savaşı'nda Yunanlara karşı çarpışan ikisi erkek ve biri kadın üç vatanseverin hikâyesini anlatır. Her iki erkeğin de arzu nesnesi olan Ayşe, ailesinin Yunanlılarca katledilmesinden sonra Türk askerlerine hemşirelik yapmaktadır. Görünürde, olay örgüsü Kurtuluş Savaşı'nın en basmakalıp hikâyesidir, bir aile hikâyesidir. Ne var ki, başlık mevcut iki göndermesiyle hikâyeyi karmaşıklaştırır. Nasıl ki Anadolu, genç kahramanların sırtlarına giymek zorunda oldukları ateşten bir gömlek ise, Ayşe'ye karşı karşılıksız, sönmeyen bir aşkla yandıkları tutkuları da öyledir. İlgi çekici son ise, ne vatanseverlik gömleğinin ne de tutkularının bu milli kahramanları herhangi bir tamamlanma ve tatmin hissiyle ödüllendirmesidir.

Kahramanlardan İhsan –umutsuzca Ayşe'ye âşıktır– Anadolulu bir kızın –Kezban'ın– kendisine olan aşkına karşılık veremez. Romandaki önemli bir sahnede, Peyami biri naif bir köylü, diğeri karmaşık bir şehirli olan iki kadın arasındaki fiziksel benzerliklerin farkına varır. Her iki kadında da aynı ateşli gözler, "Anadolu'nun gözleri" vardır (s. 87). Buna karşın, her ne kadar bu iki kadın ikiz gibi dursa da, köylü kadın Kezban, uğruna savaşan genç kurtarıcı İhsan için canından vazgeçmeye hazırdır; öte yandan uzak ve erişilemez olan Ayşe, İhsan'ın tutkusunu hiçbir zaman kabullenmez. Hal böyle iken, her ikisi de Anadolu'yu temsil eder. Eğer her iki kadın da Anadolu'nun metaforları olarak okunursa, Anadolu o zaman hem kurtarılacak (Kezban) hem de fethedilecek (Ayşe) bir yerdir. İlki kolay ve bu yüzden de arzulanmayandır, ikincisiyse imkânsız çıkmıştır. Kahramanlardan İhsan, anlatıcı/karakter Peyami'ye asıl savaşın topraklar geri alındıktan sonra başlayacağını söyler. Bu "köhne şeyleri, karanlık şeyleri, halkı sefil ve esir eden şeyleri hep temizleyecek ve yıkacak" bir savaş olacaktır (s. 104). Bu,

6 Halide Edip Adıvar, *Ateşten Gömlek*, İstanbul, 1987, s. 11.

söylemesi yapmasından daha kolay bir iştir. Vatan ya da milli ideal, kahramanın bu sözleri söylemesine ilham vermiş olabilir, ama bilinçaltının topografisinin başka türlü bir kurgusu vardır. Bir itiraf anında İhsan Peyami'ye, Ayşe'nin tek bir işaretiyle savaş meydanını terk etmiş olabileceğini söyler. Yalnızca Ayşe'nin bulunduğu seraba bir kez dokunabilmek için, her şeyden vazgeçebilecektir (s. 150-152). İlk bakışta çelişkili görünen bu duygunun, eğer metaforik bir bakış açısıyla bakılırsa, öyle olmadığı görülür: Anadolu'nun simgesi olan Ayşe, var olmayan bir şeyi temsil eder. Nasıl ki anavatan ideası vatanseverin ürettiği bir yanılsamaysa, Ayşe de erişilemez kusursuzluğuyla bu yanılsamanın temsilcisidir. Kezban Anadolu'nun gerçekliğidir. Ve vatansever, bu gerçekliğe sırtını dönmeye fazlasıyla hazırdır. Bu mesajın verilmesi oldukça riskli olduğundan Halide Edip, romanını okuyucularının birçoğunun kafasını karıştıracak şekilde bitirir: Sonunda, bütün hikâyeyi boşa çıkarır ve onu, hastanede kafasında bir kurşunla yatmakta olan ve nihayetinde ameliyat masasında hayatını kaybedecek Peyami'nin bir halüsinasyonu haline getirir.

Atatürk, Musa ve Prometheus

Anadolu temasını işleyen tartışmalı romanlardan biri olan *Yaban*, Atatürk'ün en sadık takipçilerinden Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından yazılmıştır. Bu roman Anadolu'yu kurtarmak, sahiplenmek ve dönüştürmek isteyen vatansever-mesihçi gayretkeşliğin gerilimlerini Halide Edip'in *Ateşten Gömlek*'inden çok daha açık sözlü bir üslupla açığa çıkarır. *Yaban* üzerine yaptığı çığır açıcı okumasında Berna Moran, Kemalist kadroların Kemalist reformları uygulamaya direnen Anadolu halklarına karşı hissettikleri hırçınlığın, bu romanın arkasındaki biçimlendirici düşünce olduğunu gösterir.[7]

Tıpkı *Ateşten Gömlek* gibi, *Yaban* da birinci tekil bir anlatıdır ve Birinci Dünya Savaşı sırasında kolunu kaybettikten sonra uzak bir Anadolu köyüne gelen genç bir subayın ben anlatısıyla kur-

7 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, İstanbul, 1987, s. 192-210.

gulanmıştır. Kurtuluş Savaşı'na katılmasına engel olan sakatlığından dolayı kederli olan bu asker, köye, orada yaşayan insanlara onları eğiterek hizmet etmek umuduyla gelir; eğer koluyla mümkün olamıyorsa, o halde kalemiyle. Ancak bulduğu, Kurtuluş Savaşı'nda kazanılan zaferlere ya kayıtsız kalan ya da kuşkuyla yaklaşan bir grup cahil, dik kafalı yabanidir. Beyinleri düşmanın propagandalarıyla yıkanmıştır, davetsizce aralarına gelen "yaban"la herhangi bir iletişim kurmayı reddetmektedirler ve kurtuluşun lideri olan Mustafa Kemal'e karşı tehlikeli kuşkuculuklarında ayak diremektedirler.

Moran, romanı Karaosmanoğlu'nun kurtarılmayı reddeden bir topluma karşı ağır hakareti şeklinde yorumlayana kadar, *Yaban*, genellikle halkla aydınlar arasındaki aşılamaz uçurumun bir başka örneği olarak değerlendirildi. Moran'ın okuması ise, Yakup Kadri'nin bu romanı reformları empoze etmek üzere Kemalist rejimin almak zorunda kaldığı totaliter tedbirleri savunmak ve meşrulaştırmak amacıyla yazdığıdır. Tiksinç dışkı ve sidik kokusuyla kurak toprağı ve kirli, kokan, hastalıklı sularıyla, habis urlara benzeyen tepeleriyle ve donuk, cansız çölüyle bu Anadolu köyü içinde yaşayanlar kadar ıslah edilemez bir yerdir (s. 200-201). Zafer kazanılsa bile, kazanç, milletsiz çorak topraklar olacaktır. Bu yüzden her şey, simgesel baba rolünü kendine seçtiği soyadıyla da kayıt altına alan Türklerin atasından, ulu önderden, Atatürk'ten esinlenecek şekilde yeniden yaratılmalıdır.

Atatürk, *Nutuk*'unda (1927), Türk milletinin yazgılı kurtarıcısı olarak kendi rolünü *halaskâr*, *hâmi*, *bâni*, *mürşit*, *pişûva*, *liyakatli*, *layetezelzel* ve son olarak da *ata* sıfatlarıyla ululaştırır.[8] Taha Parla'nın gözlemlediği gibi, "ulusun büyütülecek bir çocuk olduğu hükmü Atatürk'e aittir"; Atatürk'ün halkın bilinçliliğine veya sağ duyusuna karşı güveni son derece azdır (s. 35). Bunun yerine, *Nutuk*'ta kendini ulusun tarihinin doğmasına ebelik edecek özne olarak kurgular (s. 31). *Yaban* bu retoriğin roman formuna dönüşmüş halidir. Freud'un *Musa ve Tektanrıcılık*'ında ileri sürülen önermeler, Yakup Kadri'nin Atatürk'ü sürekli olarak Musa veya Mesih'le özdeşleştirirkenki üslup ve tahayyülünün ödipal ima-

8 Taha Parla, *Türkiye'de Siyasal Kültürün Resmî Kaynakları*, İstanbul, 1991.

larını açıklamak için yeterlidir.[9] Yazarın sıklıkla Atatürk'ü *Prometheus* olarak gösteren anıştırmaları yalnızca bu kompleks-yüklü (ama komplike değil) romancının ödipal saplantısının Bachelardcı terimlerle onaylanmasına hizmet eder, Gaston Bachelard *Ateşin Psikanalizi*'nde [Psychoanalysis of Fire] entelektüel yaşamın Oedipus kompleksini tanımlamak için Prometheus'un mitik figürünü kullanır.[10]

Nâzım Hikmet ise, Yakup Kadri'nin bu tepeden bakan halkçılığına, komünizm propagandası yaptığı suçlamasıyla 1941'de hapiste cezasını çekerken yazdığı, bir Anadolu epiği olan *Memleketimden İnsan Manzaraları*'yla (1966-1967) ayrıntılı olarak karşılık verir. *İnsan Manzaraları*'nda Nâzım, Anadolu'dan vatan, yurt, anavatan gibi sözcüklerle değil, çok daha tarafsız bir ifade olan "memleketim" diye bahseder. Her ne kadar, Nâzım'ın epik Anadolu'su emperyalist güçlere karşı cesurca yapılan direnişten sonra yeniden kazanılan Türklerin anavatanı olsa da (bu noktada Nâzım'ın söylemi gayet milliyetçidir), dünyanın yoksullaştırılmış, sömürülmüş herhangi bir bölgesi olarak sunulur. Anadolu'nun özlenen kurtarıcısı ne milli bir kahraman ne de entelektüel elitlerin bir üyesidir; bu kurtarıcı teknoloji ve makineyle donanmış sıradan bir adamdır. Komünizm ideolojisine uygun olarak, Nâzım bir kurtarıcı kültünü benimsemez, bunun yerine tarihi, halkın bakış açısından okur.

Anadolu'ya doğru bu kutsal yolculukta, iki tren İstanbul'dan ayrılır: Yoksulların bindiği 15.45 treni ve zenginlere hizmet etmek için yataklı bir vagonu da bulunan 19.00 Anadolu Ekspresi. Nâzım, bu sayede, aynı hat üzerindeki iki farklı tren yolculuğuyla sınıf farkını vurgular, hayatın her kesiminden insanların portresini çizer: Savaş sonrası fakiri, savaş sonrası zengini, tepeden bakan halkçı, paragöz oportünist, reformcu, muhafazakâr. Zenginlerin

---

9 *Ankara*'da Karaosmanoğlu, uygun adım yürüyen bir kalabalığı, vaat edilmiş topraklara doğru yürüyen Musa'nın başını çektiği halkla karşılaştırır; bkz. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Ankara*, İstanbul, 1961. *Panorama*'da Atatürk'e Prometheus diye göndermede bulunur; bkz. *Panorama*, İstanbul, 1967, s. 326. Bunlar, Karaosmanoğlu'nun Atatürk'ü Musa, İsa ya da Prometheus olarak tasvir ettiği birçok örnekten sadece iki tanesidir.

10 Gaston Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, çev. Alan C.M. Ross, Boston, 1964, s. 7-12.

bulunduğu ekspreste, Anadolu'daki hastanelerde hizmet veren ve sonunda hayat kurtarma görevinde başarısız olduğu için kederden intihar edecek olan idealist bir doktor seyahat eder.

İnsan Manzaraları'nın doğası, en eski güzellikleriyle, dağları, ormanları ve dümdüz ovalarıyla, bereketli ve kıraç topraklarıyla resmedilmiştir. Bu topraklar –Nâzım'ın dizelerinde sinematografik bir yöntemle, hareket halindeki bir trenin camından belirirmiş gibi canlandırılır– kendini bolluğun ve eşitliğin olduğu mutlu bir memlekete dönüştürecek insan elini beklemektedir. Anadolu, ileride insan emeğiyle meyve vermeye zorlanacak, şimdilik bakir ve işlenmemiş topraklardır.

Nâzım, hayalî bir nehir yolculuğunda gözleri bir akarsuyun akışını izleyen bir meçhul askerin düşünce ve izlenimlerinde Türklerin uğrunda kurtuluş savaşı verdikleri ülkeyi yüceltir. Erin düşünceleri onu bölgenin çeşitli yerlerine doğru götürür: Dereboğazı'nın değirmenleri, Yedişahitler Kayası'nın gölgeleri, Afyon'un eflatun, kırmızı ve beyaz çiçekleri ve haşhaş tarlaları. Er, hayalinde akarsuyu takip etmeye devam eder ve bu suyun Altıgözler Köprüsü'nün altından akıp, Konya tren hattı boyunca yoluna devam ederek kendi köyünün içlerine ulaştığını düşler.[11] Nâzım böylece, erin özel hayatı ve tecrübeleriyle bağlantılı son derece kişisel bir coğrafya yaratır. Bu, milli dayanışmanın kolektif *topos*undansa, yerlisi olduğu toprağa bireyin bağlılığını öven bir coğrafyadır. Tümü soğuk beton, taş ve heykelden ibaret başkentin, Ankara'nın aksine, burası kan yerine umut ve emekle sulanmış bir insan coğrafyasıdır (s. 230). Nâzım'ın şiirinde, kan, vatanseverin vatanına sunması beklenen kutsal bir hediye değil, savaşan askerlerden beslenen bitlere layık bir kara safra, bir ölü sıvıdır. *İnsan Manzaraları*'nda idealist doktorun intiharı bunu göstermek içindir; ne kadar iyi niyetli olursa olsun, ülkeye hizmet etmek için yapılan paternalist/milliyetçi girişimlerin hepsi, sonunda bozguna uğramaya mahkûmdur.

Yine de, paternalistik milliyetçilik kendi müşfik biçeminde, Kemalizm ideolojisini benimseyen sol tandanslı yazarlar tarafından oluşturulmuş oldukça aykırı bir karışımdır ve "köy romanı" de-

11 Nâzım Hikmet, *Memleketimden İnsan Manzaraları*, İstanbul, 1987, s. 205-206.

nilen bir alt-tür haline gelmiştir. Bu "köy romanları" –bazı örnekleri Mahmut Makal'ın *Bizim Köy*'ü (1950), Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör*'ü (1958), Yaşar Kemal'in *Teneke*'si (1955) ve Fakir Baykurt'un *Kaplumbağalar*'ıdır (1967)– hikâyelerinin örnek şahsiyeti olarak, genellikle köyün öğretmeni ya da dürüst bir devlet memuru olan aydınlanmış bir Kemalist kahramanı kullanırlar. Bu romanlar Anadolu ikonografisinde insanla doğa arasındaki mücadeleyi ön planda tutarlar. Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde ise (1960-1968) ikonografi aynı zamanda yerlilerle arketipsel ve psikolojik anlamda da ilişkilendirilen Çukurova'nın dağ ve ovalarının mitografisidir. Bu, Yaşar Kemal'in Anadolu temasının görece olarak daha basit ve popülist retoriğinden nasıl kaçındığının ve romanı donuk tabiatın ve adaletsiz sosyal uygulamaların öncesinde insani çıkmazların betimlenmesi seviyesine nasıl çıkardığının yanıtıdır.

Uzatmalı çocukluk ve babanın ölümünden sonra gelen erkeklik

1973'te ortaya çıkan iki dikkate değer roman, Anadolu temasına dolaylı ama önemli şekilde değinirler. Bunlardan biri Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar*'ı, diğeri Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*'dir. Her iki roman da temayı psikolojik bir seviyeye taşır ve fazlasıyla paternalist milliyetçi bir kültürde bireyin büyümesi ile olgunlaşması arasındaki ilişkiyi gösterir.

Tehlikeli Oyunlar'da Atay, bir bölümü "Ülkemiz" olarak adlandırır. Bu bölüm jeopolitik milliyetçiliğin bir gencin zihnindeki izlerinin parodisini yapar. Atay, jeopolitik milliyetçiliğin ülkeye duyulan yaşanmışlık ya da sevgi hisleriyle hiçbir ilgisinin olmadığını gösterir; bu, insanların beynine telkin edilmiş bir soyutlama, kolayca manipüle edilebilecek bir semboldür. Romanın bu bölümünde Salim adındaki bir çocuk Türkiye haritasını ezberlemektedir. Çocuk ezberinden "üç yanı denizlerle çevrilmiş olan ülkemizin" diye anlatmaya başladığında, keskin zekâlı Hikmet tarafından, "İki buçuk yanıdır, oğlum Salim," diye düzeltilir. Bunun üzerine çocuk cevap verir: "Yapma Hikmet amca; öğretmen kızar böyle

şeylere."[12] Tartışma konusu olan vatan hafızalara kazınmış kutsal milli mekândır ve düzeltme kabul etmez. Oğuz Atay küçük çocuğu romanın kahramanı Hikmet Benol'la çarpıştırmaya devam ederken, Hikmet, Türk okullarındaki tarih ve coğrafya derslerinde kullanılan müfredat dilini hicveden küçük bir nutuk çeker:

> Ülkemiz. Ülkemiz, bazı yanlarından denizlerle, bazı yanlarından da başka ülkelerle çevrili; genellikle dört köşe, özellikle çok köşe bir kara parçasıdır. Denizlerin olmadığı yerlerde ülkemiz, noktalı çizgilerle sınırlanmıştır [...]. Noktalı çizgiler, sınır olarak, sınırlarımızda bulunur. Bütün sınırlar boyunca uzun binalar, çizgileri; noktalar da, bunların arasına yerleştirilmiş bulunan gözetleme kulelerini gösterir. Bunlar, üstten bakılınca, haritalara benzer.
>
> Bundan başka, ülkemizin dört bir yanı, köylülerle çevrilidir. Köylülerle çevrili ülkemizde birçok ürün yetişir. [...] Fakat, ülkemizde en çok yetişen, köylüdür. Köylü, bütün iklimlerde yetişir. Köylünün yetişmesi için, çok emek vermeye ihtiyaç yoktur. Köylü bozkırda yetişir, yaylada yetişir, ormanda yetişir, dağda yetişir, kurak iklimde yetişir, ovada yetişir, sulak iklimde yetişir. Çabuk büyür, erken meyva verir. Kendi kendine yetişir, kendi kendine meyva verir. Biz köylüleri çok severiz. Şehre gelirlerse onlardan kapıcı ve amele yaparız (s. 111-112).

Hikmet Benol, hicvini küçük Salim'e dikte ederek sürdürür:

> Ülkemiz, büyük adamlar da yetiştirmiştir. Nokta çizgili sınırlardan, beyaz köpüklerle başlayarak tıpkı haritalardaki gibi rengi gittikçe koyulaşan denizlere kadar; derin deniz yaratıklarına benzeyen göllerden, üzerlerinde yükseklikleri yazılı beyaz dağ doruklarına kadar ülkemiz, bir zamanlar canlı ve yaşamış irili ufaklı büyük adamlarla doludur. Hemen hepsi bugün birer heykel olan bu büyük adamlar, ülkemizi bir baştan bir başa kaplar (s. 113).

Daha sonra, Hikmet, kendini ülkeyi bir baştan bir başa kaplayan bütün bu heykelleri sınıflandırdığı uzun bir açıklamaya kaptırır. Türk eğitim sistemi hakkında bilgi veren ideoloji parodisinde, Atay, bu çeşit doktriner bilgilendirmelerin neden olacağı kav-

12 Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, İstanbul, 1987, s. 109.

ramsal karışıklık ve çarpıklıkları hicveder. Kendi çarpıtmasının devamında, Hikmet, "mutlu" diyarlar ve "gururlandırıcı" jeopolitik önemle ilgili bütün tozpembe satırların, aslında geri plandaki sosyal adaletsizlik gerçeğini ve siyasi tapınmayı gizlemeye hizmet ettiğini gösterir. Buna ek olarak, bu çeşit bir eğitim sisteminin yol açtığı en ciddi hasar, çocukluğu uzatması, çocuksuluğu, olgunlaşmamayı teşvik etmesi ve her türlü kişisel ilerleme ve olgunlaşma ihtimalini engellemesidir.

İktidarsızlık ve iğdiş edilmeyle sonuçlanan uzatmalı çocukluk, Yusuf Atılgan'ın dış mekânı (anayurt olarak Anadolu) iç mekâna (sahibinin ve biricik sakininin cisimleşmiş hali olarak Anayurt Oteli) dönüştüren *Anayurt Oteli*'nde ele alınır. Roman, milliyetçilik retoriğinin altında yatan örtük psikopatolojinin ve sadece Anadolu ikonografisini değil aynı zamanda ataerkil Türk kültürünü de saran baba kültünün ifşası olarak okunabilir.

Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Oteli*'nin kahramanının adı, bir erkek çocuğuna nadiren konulan, ama bizim temamızla ilginç şekilde ilişkili olan, değerli taş anlamındaki Zebercet'tir. Anayurt Oteli'nde gömülü olan bu değerli taş, anayurdun bir tek çakıl taşı için kanını son damlasına kadar akıtmak gerekliliği hakkındaki milliyetçi jeopolitik retoriği çağrıştırır. Şüphesiz, *Anayurt Oteli*'ni tamamen ve sadece antimilliyetçi bir yergi olarak okumak, yorumlama ayrıcalığımızı fazlaca zorlamak olacaktır. Roman, bu kültürde hem erkeği hem de kadını baskı altında tutan, hegemonyacı, ataerkil dünya görüşünün bir yönü olan eril, milliyetçi söylemi alaşağı eder.

Kahramanımız, doğduğu andan itibaren kendini kadınsı, sorunlu bir varoluş çıkmazına yazgılı bulur. Baba, onun ne kadar kırılgan olduğunu görünce (prematüre olarak yedi aylık doğar) ebeye, onu pamuğa sarıp bir inci kutusuna yatırmak gerektiğini söyler ve narin mücevherlere çok benzediğinden ona Zebercet adını verir. Bu, baba tarafından oğlun olgunlaşmasını sonsuza dek engellemek üzere verilmiş sembolik bir hükümdür. Hatıralarının kırıntılarının bir araya getirilmesinden, yani askerliğini yaparken komutanın evinde hizmetçilik yapmasından, haz verici mastürbasyon oturumlarına katılmaya zorlanmasından, vücudunun narinliği yüzünden kadınlar tarafından alaya alınmasından,

bu zayıf çocuk için bir erkek toplumunda yaşamanın çok zor olduğunu anlarız.[13]

Zebercet, kendisine babasından miras kalan Anayurt Oteli'nde büyümüştür. Otel, Zebercet'in çocukluğuyla iki yönden ilişkilidir: Yedi aylıkken doğan prematüre bir çocuk için bir sığınak, ikame bir ana rahmi olarak iş görür. Anayurt, her oğlan çocuğunun ülkesine duyduğu sadakati ve aşkı kanıtlayarak ulaşacağı erkekliğin sembolüdür. Buna karşın, ortada Zebercet'in doğumunun üzerinde bir gayrimeşruluk gölgesi vardır, onun Anayurt Oteli'ndeki yerini şüpheli hale getiren bir gölge. Evin bir sakinidir, ama eve onun bir oğlu olarak ait değildir. Onun yabancılaşması, bu yüzden, gasp edilmiş bir rahmin üvey oğlu olarak damgalanmasındandır. Atılgan'ın *nouveau roman* anlayışıyla mesafeli, aktarmacı bir tarzda anlattığı olay örgüsünü, genel olarak aşağıdaki gibi özetleyebiliriz.

Bir kadının, yakın köylerden birine yaptığı yolculuğuna devam etmeden önce otelde geçirdiği geceye kadar, Zebercet otelinde münzevi ve tekdüze bir yaşam sürmektedir. Bu kadına saplantı derecesinde âşık olan Zebercet, onun dönüşünü beklemeye başlar; kadın geri dönmek zorundadır, çünkü otel kadının yaşadığı yere geri dönebilmesi için binmesi gereken trenin kalkacağı şehirdedir.[14] Bu umutlu bekleyiş dönemi sırasında, Zebercet kendine "erkeksi" bir takım elbise alır, her gün tıraş olur ve birlikte olurken uyandırmaya bile gerek duyulmayacak kadar ağır uyuyan ortalıkçı kadınla ilişkiye girmeyi bırakır. Bu deliksiz uyuyan kadınla kurulan cinsel ilişkide kuşkusuz ölü sevici bir yön vardır. Acaba bu, Zebercet'in, kadının odasına gizlice girer ve işi bittikten sonra kendi odasına geri dönerken her defasında yüzleştiği ölü annesi olabilir mi? Beklenen kadın ziyaretçi bir türlü geri dönmediğinden, Zebercet mutlak bir çöküşe geçer ve kendini otele kapatır; otele müşteri kabul etmeyi bırakır ve yeniden ortalıkçı kadının yanına gitti-

---

13 Yusuf Atılgan, *Anayurt Oteli*, İstanbul, 1987, s. 38. Askerliği boyunca yanına gittiği, genelevdeki kadın her seferinde onu aynı selamlamayla karşılar: "Aa, küçük askerim gelmiş."

14 Tren başkentten, Ankara'dan gelmektedir ve trenden her defasında "*gecikmeli Ankara treni*" şeklinde bahsedilmektedir. Neden her zaman gecikmelidir? Acaba bu, modernizm projesinin merkezden çevreye ulaşırken yaşadığı gecikmenin bir anıştırması mıdır?

ği ve birlikte olmadan önce kadını uyandırmak istediği geceye kadar, gittikçe daha derinleşen bir depresyonun içine düşer. Kadın uyanmayacaktır. İki kez kadının içine girmeye çalışır ve her iki seferinde de sertliğini koruyamaz. Bunun üzerine öldürene kadar kadının boğazını sıkar ve ardından olayın tek tanığı olan otelin kedisini de öldürür.

Cinayetten sonra kadının daha önce kaldığı ve gerçekleşmeyen dönüşünün beklendiği odada Zebercet kendine işkence eder. Tahtaların çürük, güve yenikli, eski, kuru ve oyuklu olması nedeniyle, ipi bağlayacak yeterince sağlam bir tavan kirişi bulmakta zorlanır. Ölüm anında, artık köhnemiş, yıkılmaya yüz tutmuş otel Zebercet'in bedeniyle özdeştir.

Zebercet'in kendini infaz etme sahnesi, bizim için bir sürpriz barındırır. Zebercet'in ayaklarının altındaki masayı itmeden önce ayırdına vardığı son şey, otele şiddetle dolan korna ve siren sesleri olur. Zebercet bu seslerin anlamını çözemese de, dikkatli okur o günün 10 Kasım olduğunu fark eder. Atatürk'ün öldüğü bu tarihte tam saatler dokuzu beş geçerken, ülkedeki tüm sirenler ulusun babasının hatırasına çalınır. Zebercet'in, intiharını planladığı 28 Kasım tarihini sonradan bu tarihe, bu ulusal yas gününe çektiğini hatırladığımızda, Atılgan'ın bireysel bir patolojiyi kolektif bir patolojiyle bitiştirmeyi amaçladığını düşünmeden edemeyiz. Asılarak gerçekleşen ölümlerde ereksiyonun oluşması ise sevimsiz de olsa tıbbi bir bilgidir. Zebercet'in ipin ucunda asılıyken 10 Kasım sirenlerine eşlik eden boşalması acaba babanın ölümünden sonra bahşedilen işlevsiz erk midir?

Alegoriden mesel'e: Baba katli? Benlik katli? Kardeş katli?

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ında Anadolu teması, en büyük iki motifi olan yolculuk ve imtihanla birlikte, bir kez daha ama Türk romanında daha önce rastlanan bütün örneklerinden farklı olarak ele alınır. *Yeni Hayat*'ın hikâyesi, kahramanın kaderiyle ülkenin kaderinin paralel ilerlediği alegorik bir anlatının ötesine geçer. Pamuk'un kahramanı Osman'ın, okuduğu bir kitapta kendi-

sine vaat edilen yeni hayatı ve yeni toprakları bulmak üzere Anadolu'nun kalbine doğru çıktığı yolculuk, varoluşsal bir mesel olarak anlatılır.

Yeni Hayat muhtemelen bütün Türk romanlarının en ünlü açılışıyla başlar –"Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti."– ve kitabın vaat ettiği varoluşun arayışına çıkan Kafkaesk bir karakterin sıra dışı yolculuğunu anlatmaya devam eder.[15] Ne var ki bu arayış, kısa süre sonra birkaç beklenmedik tersine çevirmeden gelişerek bir antiarayışa dönüşür: Kitabın sayfalarından yayılan ışık gece yolculuklarına yol açar; yaratıcılık taklitçilik haline gelir; özgünlük kopyalamakla ortaya çıkar; kimlik birçok ben'e dağılır; kitabın vaat ettiği aşkın âlemin altı, buranın ve şimdinin sıradanlığı tarafından oyulur; özgürlüğün vaat edilmiş toprakları, en sonunda ulaşıldığında, Güdül kasabasına dönüşür; aşk ihanetin içinde kaybolur ve kitap kardeşliği, kardeş katliyle sona erer – *Yeni Hayat*'ın kutuplaşmaları, kısaca, gerçekten bitip tükenmezdir.

Ancak roman, karşıtlıkların bir arada yaşamasına dayanan bir alegori olmaktan da çok uzaktır. Aksine, karşılaştırılamazlığı gösteren kutsal bir yolculuktur – bu da, varoluşun karşıtlıklardan ya da bağdaşmazlıklardan meydana geldiği düşüncesinin ardındaki aldatmacadır. Osman'ın sonunda bulacağı bu çelişki, uyuşmazlık ve bağdaşmazlık, hayatın esasıdır; bu yüzden, "yeni hayat" ne Dante'nin aynı adı taşıyan ilahi otobiyografisi ne de Ziya Gökalp'ın *Yeni Hayat* kitabında vaat edilen milli ütopyadır. Yeni hayat sadece her şeyi ya da hiçbir şeyi ifade eden bir karamel markasıdır. Kitabın bahsettiği melek ne Azrail ne Sonsuzluk meleği ne de Yaratıcı Tutku ve Aşk meleğidir (Osman'ın inanarak kendini aptal durumuna düşürdüğü gibi), aksine Viranbağ şehrindeki sirkte çalışan bir fahişedir. Canan, ne bir ruh eşi ne de bir *femme fatale*dir, sadece başka bir genç adama delice âşık olan akılsız bir genç kızdır. Görme körlükle olumsuzlanmaz, ama Osman'ın otobüslerle Anadolu'nun ana ve yan yollarında yolculuk ederken izlemeye devam ettiği bir videoya indirgenir. Hayat ne demiryollarının değişmez güzergâhı ne de otobüslerin gelişigüzel seferleri gibidir, yalnızca kazadır. Son olarak, hiçbir şey ne trajik ne de komiktir, ama her şey trajikomiktir.

15 Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, İstanbul, 1997, s. 7.

Orhan Pamuk, kahramanı Osman'ı belirsiz yönlere giden otobüslere bindirip Anadolu'nun kalbine doğru gönderince, *topomania* parabolik bir değişmece haline gelir; çünkü tümüyle belirsiz ve belirlenemez bir kaderi gösterir. Bu kader kişisel, özel ve henüz modernleşen bir ulusun sosyo-kültürel dokusu içinde saklıdır. "Hiçbir yerdeydim ve her yerdeydim," der Osman, "ve bu yüzden de, bana öyle geliyordu ki dünyanın varolmayan merkezindeydim" (s. 196). Bir taraftan *topos* tümüyle soyuttur; aklın, mizacın, ruhun, muhayyilenin coğrafyasıdır. Diğer taraftan, sosyo-kültürel dokusunun gereksinimlerine göre, kendine özgü bir şekilde dönüştürülmekte olan bir bölgenin yerel gamında ve gaddarlığında resmedilmiştir. Bazen, Pamuk'un çizdiği Anadolu resmi Ahmet Hamdi Tanpınar gibi muhafazakâr yazarların kültürel idealizasyonlarının altını oyar.[16] Diğer zamanlarda, Pamuk'un ikonografisi erken dönem cumhuriyet romancılarının kasvetli tasvirlerinin replikasını yapar, Pamuk için bir manzara "hayalet köyler" ve "birbirinin karbon kopyası olan sefil şehirler" demektir. Arada bir de, Pamuk bu *topos*ları tanımlarken "baca borularının şehri", "mercimek çorbası sevilen şehir", "yavanlıklar şehri" gibi ifadelerle Oğuz Atay'ın sert, iğneli üslubunu takınır. Kahramanın "kirli garajlarda", "fareli bakkallar", "sinekli lokantalar" izlenimleriyse, kışlaların duvarlarında "bağıran" "NE MUTLU TÜRKÜM"lerin uyak ve uyumuna aykırı şekilde kayda alınmıştır (s. 62-76).

Bu şehirlere yeni gelenleri karşılayan tanıdık görüntülerden biri de, 1980 askerî darbesinden sonraki milliyetçilik ve İslâmcılığın tekinsiz bir sentezini gösteren Kenan Evren Lisesi ile yan yana duran Kuran kursudur. Bayiler toplantısındaki sergide gösterilen eşyalardan biri Batılılaşma-İslâmlaşma sorununu üzerine kurulmuş tuhaf bir düzenekle çözen bir çalar saattir: "Bildiğimiz guguklu saatin kuşu yerine geleneksel mekanizmaya iki figür bağlanmıştı. Namaz saatlerinde şerefe biçimindeki ilk katta belirip üç kez 'Allah uludur!' diyen minik bir imam ve saat başlarında yukarıdaki şerefede belirip, 'Ne mutlu Türküm, Türküm, Türküm!' diyen kravatlı ve bıyık-

16 Örneğin, Pamuk "şehrin alçak duvarları, karanlık binaları, ağaçsız sokakları boyunca yürürken ayaklarımızın mekanik hareketlerle bir inip bir kalkışını hissettikten sonra Mevlana'nın ölü şehri [...]" şeklinde gönderme yaptığında (s. 62).

sız bir minik oyuncak beyefendi" (s. 28). Bu, elbette, faşist General Evren'in denetimindeki 1980 cuntasının denediği Türk-İslâm sentezinin bir karikatürüdür. Doktor Narin ise, bu yüzden, sadece faşist darbenin ardından gelen cuntaya hizmet eden yerel bir araçtır.

Bütün sokakları tütün kokan İncir Paşa kasabası Kurtuluş Günü kutlamalarına hazırlanmaktadır; Yunan işgalinin sona ermesi, "dost itfaiyecilerin kafalarında demirden başlıklar, başlıkların üzerine mıhlanmış küçük gazocakları, itfaiye alanında başlarından alevler fışkırırken uygun adım koşarak 'Ateşler, ateşler, ateşler içinde vatan,' şarkısını kusursuzca" söylemeleriyle kutlanmaktadır (s. 180). Sahnenin bu çocuksu teatralliği, Pamuk'un bu çeşit çocukça milliyetçi tören ve seremonilerin dehşetli sonuçları olabileceğini gösterdiği romanı *Kar*'da (2002) yer alan *Vatan Yahut Türban* oyunundaki sahnenin öncülü niteliğindedir.[17]

Kahramanımız, Anadolu milliyetçiliğinden ilham alan vatansever bir ruhla, "Atatürk heykeline sıçan güvercinleri" ayıplayarak caddeleri arşınlar (s. 181). Amaçsız seyahatlerinin Kafkaesk karmaşıklıklarında, romanın baba figürü Doktor Nadir'in asılsız yuva ve sığınak vaatleriyle aklı çelinerek vasat hayatın rahatlığı uğruna –zaten bir yanılsama olan– arayışından vazgeçtiğinde, Osman'ın kendine ihaneti gerçekleşmiş olur. Babayı öldürmekte başarısız olunca, Osman'ın tek yapabileceği kardeşi öldürmektir. Sonunda da böyle yapar zaten. Kahramanın güvenli koltuğa oturmayı unuttuğu için çıktığı son otobüs yolculuğunda özyıkıcı bir unutkanlıkla ölmesi gibi, kitabın uyum içindeki kardeşlik vaadi de böylece kardeş katliyle yürürlükten kalkar. *Discordia concors*, yani uyumsuzluğun uyumunun Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*'ı için en iyi tanımlama olduğu gerçeği, Türk romanlarında Anadolu *topo*sunda gerçekleşen infazların hepsi için de geçerlidir; uyumsuzluğun uyumunun parabolik doğrultusu ise kardeş katline doğru yönelmiş gibi görünmektedir: Romanı eğer babayı öldürerek bitiremiyorsan, kardeşi öldürerek bitir.

---

17 Orhan Pamuk, *Kar*, İstanbul, 2002, s. 47-161. Bu oyunun adı, *Vatan Yahut Türban*, Namık Kemal'in vatan kavramını Osmanlı kültür dizgesine tanıttığı ve bu yüzden padişah tarafından Magosa'ya sürgüne gönderildiği ünlü oyunu *Vatan Yahut Silistre*'nin parodisini yapmaktadır.

Baba toprağında trajik bir şeyler var

Bir ya da daha fazla edebi geleneğe yayılmış bir zaman dilimi boyunca, çeşitli tezahürleriyle birlikte bir temanın peşinden yol almak, edebiyata yönelik dışsal (=*extrinsic*, kültürel ve tarihsel) ve içsel (=*intrinsic*, biçemsel ve biçimsel) adı verilen yaklaşımları birleştirmek için kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntem edebiyat tarihini, biçimsel analizlere dayanarak ve bir türün belli bir zaman aralığında kültür-odaklı yörüngesini çizerek aydınlatır. Aynı zamanda, her yazarın kendi yöntemiyle kullandığı temanın, romana özgü yollarını ortaya çıkarır.

Kurtuluş Savaşı'nı takip eden yıllarda, Anadolu, hemen hemen her romancının kendi yaratıcı dürtülerine ve tahayyül yeteneğine bağlı olarak tepki verdiği bir *topos* (mekân ve tema) haline geldi. Bu yazarlar farklı tonlar takındılar ve temayı ele alış şekillerine göre farklı bakış açıları benimsediler. Buna karşın, ortak bir sonuçta birleşmiş görünüyorlar: Baba toprağında trajik bir şeyler var ve bu, oğlun büyümesini engelliyor.

Anadolu *topos*unun temel motifi –bireysel olgunlaşma ve milli görev menzillerini aynı anda hedefleyen bir yolculuk– hem kişisel hem de toplumsal düzlemde başarısızlığa uğrayarak sona erer. Cumhuriyetin erken dönemlerinden bugüne dek Türk romanının mecrası boyunca yankılanmaya devam eden temanın akisleriyse, hayal kırıklığına uğramış bir kızgınlıktan entelektüel ümitsizliğe (Halide Edip ve Yakup Kadri), absürtlükle dolu olan keskin bir hicivden, parabolik anlaşılmazlığa ya da gülünç abesliklere (Atay, Atılgan ve Pamuk) uzanır. Yüksek dozda ataerkil milliyetçilik söylemiyle kavramsallaştırılan Anadolu ise, babanın bir hediyesi olarak varlığını sürdürmeye devam edegeliyor, orada yaşamak için olmasa bile, uğrunda ölmek için.

Makine Bedenler, Esir Ruhlar: Türk Romanında Araba Sevdası*

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ının hemen başında, "Boğaz'ın Sularının Çekildiği Zaman" adlı o çok ilginç öyküde, Celâl, Boğaz kuruyup da dibi derin bir vadi olarak ortaya çıksa neler görüleceğini anlatır:

> Bir zamanlar, Boğaz'ın ipek sularını gümüş gibi ışıldatan mehtabı seyrettiğimiz balkonlardan gömülemedikleri için alelacele yakılan ölülerden çıkan mavimsi dumanın aydınlığını seyredeceğiz artık. Boğaz kıyılarındaki erguvan ve hanımellerinin bayıltıcı serinliğini koklayarak rakı içtiğimiz masalarda çürüyen ölülerin genzimizi yakan o küfle karışık kekre kokusunun tadını alacağız. Balıkçıların sıra sıra dizildiği o rıhtımlarda Boğaz akıntılarının ve bahar kuşlarının huzur veren şarkılarını değil, bin yıl süren genel aramaların korkusuyla denize dökülmüş çeşit çeşit kılıçları, hançerleri, paslanmış pala ve tabanca ve tüfekleri ele geçirip ölüm korkusuyla birbirine girenlerin haykırışları duyulacak. [...] İşte o günlerin birinde ben dikenli teller içinden bu yeni cehennemin içine kara bir Cadillac'ı bulmak için geceyarısı süzüleceğim.[1]

Evet, bu cehennem, bu kıyamet manzarasında yazarın aradığı,

(*) *Toplum ve Bilim*, 96, Bahar, 2003, s. 146-166.

1 Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, İstanbul, 1990, s. 21.

hem de tutkuyla, fikri sabitle aradığı kara bir Cadillac'tır. Bu Cadillac bir Beyoğlu haydutunun "caka arabası"ymış. Arabanın aynısından iki tane daha varmış İstanbul'da. Demiryolu zengini Dağdelen ile tütün kralı Maruf'ta. Yani bir gangster, iki de devlet eliyle zengin edilmiş iş adamında. Gangster, yanında sevgilisiyle, bir gece yarısı polis tarafından sıkıştırılınca, bir iddiaya göre kasten, bir iddiaya göre esrar çektiği için, Akıntı Burnu'nda Boğaz'a uçmuş ve sulara gömülmüş. İşte yazarımız bu arabanın peşindedir. Ve sonunda bulur da onu – hayalinde tabii. Çünkü bütün bu bölüm aslında hayalî bir bölümdür.

> Nereden geldiği anlaşılamayan fosforlu bir ışıkla arada bir belli belirsiz aydınlanan Kara Cadillac'a ağır ağır, korkuyla, yanıbaşındaki Haçlı muhafızlarından izin alır gibi saygıyla yaklaşacağım. Cadillac'ın kapısının kulplarını zorlayacağım ama, baştan aşağı midye ve deniz kestaneleriyle kaplı araç bana geçit vermeyecek, sıkışmış ve yeşilimsi perdeleri yerlerinden hiç oynamayacak. O zaman, cebimden tükenmez kalemimi çıkarıp sapıyla camlardan birini kaplayan fıstıki yeşil yosun tabakasını yavaş yavaş kazıyacağım.
>
> Geceyarısı, bu korkunç ve büyülü karanlıkta kibritimi yakınca arabanın Haçlı zırhları gibi hâlâ parlayan güzelim direksiyonunun, nikelajlı sayaçlarının, ibre ve saatlerinin madeni ışığında haydutla sevgilisinin bilezikli ince kollarıyla ve yüzüklü parmaklarıyla birbirlerine sarılarak ön koltukta öpüşen iskeletlerini göreceğim. Yalnız iç içe geçen çene kemikleri değil, kafatasları da ölümsüz bir öpüşle birbirine kaynaşmış olacak (s. 23-24).

Bu paragrafta tanık olduğumuz araba sevdası, geçmişten geleceğe, hatta sonsuza uzanan bir sevda, bir düş, bir karabasan, insanla makinenin metal ve kemikle tutkallanmış geçit vermez ve uğursuz kaynağından var edilmiş bir imgedir. Bu imge, Türk romanında araba sevdasının aslında bir kara sevda olduğuna da tanıklık eder. Bu sevda, içinde beyazdan kırmızıya, bukalemun ya da toprak renginden siyaha geniş bir renk yelpazesi ve en az bu renkler kadar farklı arzu, tutku, düş ve düş kırıklığı barındırır. Ama, son çözümlemede bir kara sevdadır.

Orhan Pamuk'un bütün kitaplarında arabaların önemli rolleri vardır. *Sessiz Ev* bir araba yolcuğunun anımsanmasıyla biter. *Beyaz Kale*'de Hoca ve Venedikli kapkara bir ölüm arabası yaparlar. *Yeni Hayat*'ta arabanın yerini otobüsler almıştır ama, bu arayış romanında herhangi bir taşıttan çok fazla şeylerdir bu otobüsler. Ve yukarıda alıntıladığım *Kara Kitap*'ta, gangsterin Cadillac'ı ne denli tekinsiz bir imgeyse, aynı romanda bir kez daha karşılaşacağımız bir başka araba ve sahibi o denli trajikomiktir.

Bu kez anlatıcımız kitabın asıl kahramanı Galip'tir. Galip karısı Rüya'yı ararken ve bu yüzden gece gündüz İstanbul'u semt semt, sokak sokak dolaşırken, hayatında gitmediği yerlere girip çıkmaktadır. Şimdi de bir genelevdedir ve kendisini Türkan Şoray olarak hayal eden bir genelev kadınıyla konuşmaktadır. Kadının bir başka hayali daha vardır: Galip nasıl karısını arıyorsa, bu kadın da kayıp arabasını aramaktadır. Daha doğrusu kendisini mutlu edecek erkek önce arabasını bulmalı, sonra da onunla evlenmelidir. Bu araba bir Chevrolet'dir. 56 model bir Chevrolet. Rengi kadının tırnaklarının kırmızısıdır. Ve kadın anlatır:

> Kocam olacak o rezil, o orospuya hediye etmeden önce buraya her gün arabamla gelirdim. Ama şimdi yalnızca yollarda görüyorum onu, yani arabayı. Bazen Taksim meydanını dönerken görüyorum, içinde başka bir şoför oluyor, bazen Karaköy iskelesinde yolcu beklerken, gene başka bir şoför. Karı arabaya düşkün, her gün boyatıyor. Bir gün bakıyorum Chevrolet'im kestane rengi olmuş, ertesi gün bu sefer nikelajlar, lambalar takılmış ve sütlü kahve renginde. Ertesi gün çiçeklerle bezenmiş, önüne bebek oturtulmuş pembe bir gelin arabası, derken bir hafta sonra bir bakıyorum, karalara boyanmış, içinde de altı tane kara bıyıklı polis, olmuş mu sana bir polis arabası? Üzerinde "polis" bile yazıyor, yanılmak mümkün değil. Tabii her seferinde plaka numaraları da değiştiriliyor ki, anlamayayım (s. 135-136).

İşte bu renkler ve bu düşler arasında çizilen arabalar *Kara Kitap*'ı elbette bir araba romanı yapmaz. Ama romanın bu iki bölümünde arabalar önemli bir rol oynar – birinde karanlık, trajik, günahkâr, uğursuz ve ölümcül. Diğerinde ise patetik ama komik,

sürrealist, takıntılı ve gerçekleşmeyecek düş ve özlemlerin simgesi. Kara Cadillac bir tarihin sonudur sanki ya da tarihsel bir fantazmagoryada sergilenen en arzulanır nesne. Boğaz'ın dibinde fosilleşmiş tüm ölüler, saray kumpasçıları, ortodoks papazları, Çanakkale Savaşı'nda deniz dibine çöken İngiliz denizaltısının askerleri, kürek mahkûmları, Haçlı şövalyeleri, hepsi ama hepsi meğer bu Kara Cadillac'ın da kendileriyle birlikte Boğaz'ın sularına gömülmesini bekliyorlarmış. Köşe yazarı Celâl'in hayalini kurduğu da işte bu tarihî arzu nesnesi Kara Cadillac'tır. Ve hayalinde onu bulduğu zaman hiç eskimemiş olduğunu görür: Hâlâ pırıl pırıldır Kara Cadillac ve içindeki sevgililer de zamana meydan okuyan bir öpüşle birbirlerine kenetlenmiştir. Türkan Şoray taklidi genelev kadınının düşlerini süsleyen Chevrolet ise bu imgenin tam tersidir. Her gün değişir, her an bir başkasına aittir, sürekli İstanbul sokaklarını kateder, zavallı kadının hem gözünün önünde hem de erişemeyeceği kadar uzaktadır. İlginçtir, ikisi de tümüyle düşsel ürünler olan Kara Cadillac ve oje renkli Chevrolet'nin bu iki farklı tezahürü arabayı konu almış Türk romanlarında arabanın yalnızca tematik bir simge değil, lirikten dramatiğe, trajikten trajikomiğe anlatı tekniğini de etkilemiş bir motif olduğuna işaret eder.

Türk edebiyatında roman bir anlamda modernleşmeyle eşzamanlı olarak doğdu – yani Tanzimat'ta girişilen Batılılaşma ve Batılılaşmaya koşut modernleşme çabalarıyla. Modernleşme süreçlerinin, nerede olursa olsun, insanı makineyle yüz yüze getirdiği ve insanla makine arasındaki ilişkinin edebi yapıtlarda psişik bir ilişki biçiminde irdelendiğini biliyoruz. Türk romanında da benzer bir durum gözlemliyoruz. Tanzimat'tan bu yana makineyle insan ilişkisi bizim romanımızda da tematik bir yer kazanmış görünüyor. Yalnız bu temanın özel bir tezahürü var ki, bu belki de Türk romanında bir alt türden söz etmemizi haklı gösterecek denli sürekli ve ısrarlı: Makinenin araba olarak ortaya çıkması ve Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'ndan bu yana, hemen her dönemde, önemli yazarların önemli romanlarında kimi zaman tematik, kimi zaman kurgusal, kimi zaman da kişileştirmede göz ardı edemeyeceğimiz bir rol oynaması. Böyle olunca, araba romanları diye gruplayabile-

ceğimiz bir dizi romanın, roman geleneğimizde bir alt tür oluşturduğunu öne sürebiliriz.[2]

Anadolu'da motorlu taşıtlara, arabalar da dahil, makine dendiğini biliyoruz. Makine, bir anlamda taşıt ve traktörü kapsarken, diğer anlamda da, elbette, doğal olanın tersi, otomatik, insan yapısı gibi fikirleri çağrıştırıyor. Bu nedenden olacak arabalar, makine olarak, modernleşme ve Batılılaşma serüveninde önemli bir yere sahip. Ve bu yerin ne olduğunu, Recaizade Ekrem'le başlayarak birçok romancımızın ve öykücümüzün, irdelenmeye değer bulduğunu görüyoruz. Ama araba izleği yalnızca modernizasyonla ilişkisi açısından irdelenmiş değil. Türk romanının evriminde araba anlatılarının ortaya çıktığı dönemlere baktığımızda görüyoruz ki, bu anlatılar yalnızca Batılılaşma süreçlerinin bir metaforu olarak kullanmıyor arabayı; bunun da ötesine geçiyorlar. Örneğin bir araba sahibi olmaya çalışmanın hiç de öyle masum bir hırs olmadığını bildiriyorlar bize, çünkü arabaya kavuşma çabaları birdenbire tekinsiz sahiplenme ve yitirme öykülerini besliyor; giderek beyhude arayışların, gücün ve güçsüzlüğün, ezen ve ezilenlerin öykülerini yaratıyor; işlevsellikle işlevsizliğin, olgunlaşmayla büyüyememenin, narsisizmle fetişizmin çatıştığı noktalardan gelişen anlatılara esin kaynağı oluyor.

Türk romanının arabayla serüveni Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'yla başlar (1896). Bu romanın izleği hiçliktir ve diğer Tanzimat romanları arasında özel bir yeri vardır: Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*, çağının kültürel ikilemine tanıklık eden ve farklı dünya görüşlerinin (Batı ve Osmanlı) bir türlü uzlaştırılamadığı bu yıllarda (1870-1900) edebi temsilin ne denli imkânsızlaştığını anlatan, son çözümlemede yazma ve okuma eylemlerinin sonuçsuzluğuna, beyhudeliğine ilişkin bir romandır. Kahramanı cahil, kültürsüz Bihruz Bey'dir. Bir araba gezintisi sırasında âşık olduğu Periveş Hanım'a yazmaya çabaladığı bir mektup –ki sonunda büyük bir fiyaskoyla sonuçlanacaktır– aynı Çamlıca tepesinin çev-

2 Bu vesileyle, bu çalışma boyunca çeşitli araba roman ve öykülerine dikkatimi çeken dost ve meslektaşlarıma teşekkür ederim: Ayhan Aktar'a *Mach I'dan Mektuplar*, Ayşe Buğra'ya *Mavi Doç*, Zeynep Ergun'a *Jaguar*, Süha Oğuzertem'e *Acıbademdeki Köşk*, Fatih Özgüven'e *Nezle* yapıtlarına işaret ettikleri için.

resinde amaçsızca dönen arabalar gibi anlamdan yoksundur. Arabaların kısır döngüsüyle mektubun anlamsızlığı sözümona büyük Tanzimat uzlaşmasının beyhudeliğini hicveder. Çünkü Bihruz Bey, Batı'da okumuş soylu bir Türk kızı olduğunu hayal ettiği (aslında hoppa bir İstanbulludur) Periveş Hanım'a bir aşk mektubu yazmaya çalışırken, Türkçe ve Fransızca kaynaklardan kopya çekmeye kalkışır; ama okuduğu hiçbir şeyi anlayamadığı için bu uzun uğraşın sonunda sevgilisine "siyehçerde" diye hitap eden bir şiir gönderir. "Siyehçerde" sözcüğünün "sarışın güzel kadın" anlamına geldiğini sanmaktadır; oysa, siyehçerde "esmer yağız delikanlı" demektir. Ama burada bizim için asıl önemli olan bu acınası fiyasko değil, daha ciddi bir engeldir: Bihruz Bey bu mektubu yazabilmek için çeşitli kaynaklara başvururken Fransızca bir şiir çevirmeye de kalkışır (olmayan Fransızcasıyla). Gel gör ki, bu şiirde bir satırı kesinlikle anlayamadığı için çeviriyi yarıda bırakır: Bu satır "eğer kelime şeyi resmetmeye borçlu ise" satırıdır. Bihruz Bey bu satıra bir türlü anlam veremez. "Bütün şairler delidir" diye fırlatır atar kitabı. Oysa biz okurlar biliriz ki, çeviri eyleminde iki farklı kültürün gerçek buluşması ya da buluşamaması vardır. Çeviride böyle zorlanan da Recaizade Ekrem'in karikatür kahramanı Bihruz Bey değildir yalnızca. Dönemin anlı şanlı matematikçi ve kültür adamlarından Mehmet Nadir de çevirmeye kalktığı Shakespeare sonelerinde aynı biçimde zorlanacak ve hatta bir soneyi iki kez çevirmeye çalışmasına rağmen, aynı Bihruz Bey gibi, yarıda bırakacaktır. Çünkü iki kültür, yani Batı ve Doğu kültürü arasında, epistemolojik bir duvar vardır.[3]

Recaizade Ekrem *Araba Sevdası*'nda yüzeysel ve sindirilmemiş Batılılaşma çabalarının zavallı komikliğini sergilemek kadar bu tür çabaların nasıl bir kültürel yozlaşma ve yoksunlaşmaya yol açabileceğini de hicveder. Bütün bu beyhude çabaların simgesi olarak da arabayı seçer. Araba sevdası bu romanda yüzeysel ve aşırı Batılılaşma sevdasıdır; araba da bu sevdada sürücüsünü hiçbir yere götürmeyen, olsa olsa bir kısır döngüde dolaştıran yararsız bir lükstür.[4]

---

3 Jale Parla, *Babalar ve Oğullar, Türk Romanının Epistemolojik Temelleri*, İstanbul, 1990, s. 111-116.

4 Şerif Mardin, "Tanzimattan Sonra Aşırı Batılılaşma", *Türkiye Coğrafi ve Sosyal Araştırmalar*, İstanbul, 1971, s. 411-458.

Arabaları izlediğimiz bu okuma serüveninde bir yirmi beş yıl kadar ilerleyip 1920'lere geldiğimizde yeni bir tavırla karşılaşırız. Makineyi insana bir miktar daha yaklaşmış buluruz; ama bu yakınlığın getirdiği bütün çekince ve çekimserliklerle. Nâzım Hikmet'in şiirinde makinenin terakkiyle bir tutulduğunu ve bu bakımdan, ideolojileri ne denli farklı olursa olsun, Cumhuriyet'in kurucularıyla bir makineleşme sevdasında birleştiğini söyleyebiliriz. Herkesin ezbere bildiği 1923 tarihli "Makinalaşmak" (trum trum trak trak tiki tak) şiirinin kolay ritm ve kadansını bir tarafa bırakırsak, 1929'da çıkan Nâzım'ın *835 Satır*'ında makine ve makineleşme temalarının muhteşem imge ve şiirsellikle ifade edildiğini görürüz. Bu şiirlerinde Nâzım, traktörlerin sürdüğü, çelik putrellerin havadan, demiryollarının karadan kuşattığı bir vatan haritası çizer ki - sonradan Talip Apaydın'ın *Sarı Traktör* adlı köy romanında, makineye duyulan bu heyecanın yansımalarını buluruz. *Sarı Traktör*'de makine iyi ve yararlıdır. Sert doğa koşullarında tarlada çalışanın dostudur. Ama gene de, kıskançlık tohumları ektiği için, köydeki birlik ve beraberliğe gölge düşürdüğünde, makinelerin yabancılaştırıcı öğelerinden tümüyle arındırılamamış olduğunu gözlemleriz. Roman kahramanı Arif'in Sarı Traktör tutkusu son çözümlemede yazarın onayladığı bir tutkudur, çünkü ona traktöre sahip olabilmek için çalışma azmi ve hevesi verir. Arif'in bu azmi ve sonunda kavuştuğu traktörünü bir an önce evinin önüne çekebilmek için insanüstü bir gayretle tek başına kar küremesi köylülerin de hayranlığını kazanır. Ve ne olursa olsun insanın makineye üstünlüğünü doğrulamak için olacak, roman kahramanı Arif'in adını Sarı Arif'ten Sarı Traktör'e çevirirler.

Bir yandan sanayileşme fikrinin, bir yandan Köy Enstitüleri'nin işlevsel toplumculuk idealinin beslediği bu insan-makine yakınlaşması, o yıllarda bile fazla destek bulmaz. Ve Batılılaşma çabalarının sonuçlarının yeniden bir irdelenmeye tabi tutulduğu dönemin büyük romancısı Ahmet Hamdi Tanpınar'a geldiğimizde, makine ve insan ilişkisinin alabildiğine sorunsallaştığı bir dünyada buluruz kendimizi. Hem *Mahur Beste* hem de *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanlarında insan-makine ilişkisinin Tanpınar'ı büyülemiş izleklerden olduğunu biliyoruz. Makineler, Tanpınar'da bireysel otono-

minin karşıtıdırlar. Tanpınar karakterleri, bireyselliklerini bastırdıkları ölçüde makinelere yaklaşır, hatta *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'i gibi onlarla özdeşleşirler. *Yaşadığım Gibi*'nin "Bir Uçak Yolculuğundan Notlar" bölümünde Tanpınar'ı makinelerin nasıl büyülediğine dair şu pasaj ilginçtir:

> Bir otomobil yolcusu, birçok hareket taklidiyle adeta makinenin hareketine iştirak eder. Büyük sür'atlerde hemen hepimiz arabayı taklit ederiz. Onunla beraber sağa ve sola eğiliriz, onunla beraber tehlikeyi karşılayacak tavırlar alırız. Uçak yolculuğunda ne bu imkânlar ve onların bizde hazırladığı ihtiyarilik, ne de bu uzviyetimizle harekete iştirak vardır... Hayır, uçak yolcusu sadece uçağın bir parçasıdır. Ve onunla beraber pilotun emrindedir.[5]

Böylece otomobilin ılımlı bir makineleşme olduğunu, insan vücuduna sınırlı bir hareket imkânı tanıdığını söylerken, uçak yolcuğunun bu imkânı da ortadan kaldırarak insanı makineye tümüyle bağımlı kıldığından yola çıkan Tanpınar, bu tecrübeyi hemen soyutlaştırır ve herkesin ancak bir uçak yolculuğundaki kadar rol alabileceği bir toplum düzeni hayal etmeye davet eder okurunu:

> Çünkü makine intizamı burada [uçakta] ferdi sahaya geçiriyor... Meselâ bugün, bu güzel dünyamızda, herkesin tıpkı bir uçakta olduğu gibi muayyen bir koltukta oturmağa ve birkaç adımla bir mesafede kımıldamağa mecbur olduğunu düşünün. Hatta bu güzel kızlar gibi [hostesleri kastediyor] ancak muayyen şeyler öğrenebilir, muayyen şekilde gülmeğe, düşünmeğe, konuşmağa mecbur olabiliriz. Ufkumuz yalnız bize cebredilenlerden ibaret kalabilir. Doğrusunu isterseniz, bugünkü tekniğe bütün hayranlığıma rağmen, onun bize va'dedilmiş bu cennetle eskisinden çok başka türlü bir Ortaçağ'dan hangisini hazırladığına henüz karar veremedim. Daha doğrusu makinenin istediği kadar -yani ona hakim olacak, onun cebrettiklerinin üstüne çıkacak kadar- akıllı olup olamayacağımızı bilmiyorum (s. 228).

Ama asıl önemlisi, makineye hapsolmanın, bedenin otonomisini makineyle birleşerek kaybetmenin Tanpınar için asıl korkutucu

5 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Yaşadığım Gibi*, İstanbul, 1970, s. 227.

yönü, yukarıda çizdiği politik distopyanın da ötesinde bir ruh halidir. Bu ruh hali, fikrin parçalanmış zamanın ayırdına varmasıdır:

> Uçak yolculuğunun paradoksa benzeyen bir tarafı var. Sürat, hareket fikrini, rahatlık ve zaman kısalığı, yolculuğu ortadan kaldırıyor. Sanki hem Zenon'un oku, hem de onun arkasında hareketten şüphe eden düşüncenin kendisiyim... Bildiğim mânâsında zamandan çıkmış gibiyim. Sanki bir çeşit yarı boşlukta, her türlü devam fikri hiç olmazsa ikinci plânda kalmış, anların sadece birbirini kovalamasından ibaret olan başka türlü bir zaman yaşıyorum. Bu anların herbiri ayrı düşünce ve çehreler ile ve aralarında benim olmayan, yahut ancak büyük dikkatlerle kendime mal edebileceğim fasılalarla geliyor. Benliğim bir yığın kesintiden ibaret (s. 225).

Zamanın ve düşünce akışının bu tür parçalanıp bağlamsızlaşması, hafızasızlaşması ve bilincin denetiminden çıkması elbette özel psikolojik bir durum; ama bu durumun uçak yolculuğundan kaynaklandığı ne denli inandırıcı bilinemez. Gerçek şu ki, yekpare zamanda bütünleşmenin tam zıddı olan bu parçalanmış zamanda bilinç dağılmasıyla makineyi ve makinenin ait olduğu modernizasyonu bir tutar Tanpınar. Nitekim *Yaşadığım Gibi*'de "Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan" yazısında "Tanzimat'la birlikte cemiyetimiz Garp fikirlerine ve sanatına alıştı, insanımız makineyi tanıdı, devlet Avrupalılaştı" diye yazar (s. 27). Ve yapıtlarının en önemli temalarından birini insanın makineyle tanışıklığına ve kimi zaman özdeşleşmesine ayırır.

Tanpınar'ın makine ve makineleşmeyi hicvettiği asıl romanı elbette *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'dür. Zaman ve saatle ilişkisi Tanpınar'ın neredeyse şiir ve romanla ilişkisine koşuttur. *Yaşadığım Gibi*'de şöyle yazar:

> Şiir kendisi için, roman hayat ve insan içindir diyebiliriz... Şiir, hülâsa zamansızdır. Fakat insan her zaman, zaman ve mekânsız yaşayamaz. Zamanı olan şeyler bizi sık sık yakalar. Benim roman ve hikâyeciliğim belki de şiir için gerekli bu zamansızlığı temine yarar. Hislerimden, düşüncelerimden, hatıralarımdan, kısaca hayatın bana verdiği şeylerden o sayede kurtulurum. Böylece şiirim-

de serbest kalırım. Daha büyük şair olsaydım, sadece öz olarak yaşayabilseydim belki buna ihtiyaç olmazdı (s. 323-324).

Sadece öz olarak yaşamanın karşısındadır ölçülen zaman ve onun ölçeri saat. Makine bu bakımdan daha romanla ilintili bir şeydir Tanpınar'ın sanat anlayışında; karakterlerini bu dünyaya bağladığı ölçüde makineleştirir. *Mahur Beste*'de özü olmayan bir adamdır Behçet Bey ve saatlerle yaşar – hatta bir saat gibi yaşar. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün Hayri İrdal'ı da, kısa ve başarısız bir sanat kariyerinden sonra –tiyatrocu olmak ister– bir ayarlama mekanizmasına hizmet etmek üzere Halit Ayarcı'nın emrine girer. Oysa bu adam, soyadından da anlayabileceğimiz üzere, insanı önce makineleştirip sonra ona hükmetmek üzere kurmuştur yaşamını. Halit Ayarcı bir Mefisto kadar baştan çıkarıcı olabilir ama romanın büyük ironisi Hayri İrdal'ın bir Faust olmaktan çok uzak olduğudur. Ya da, yazarın teşhisiyle, bir "şark Faust'unun modern hayatımızda yeni baştan görünüşünden başka bir şey değil[dir]".[6] Aynı *Mahur Beste*'nin Behçet Bey'i gibi, Hayri İrdal da saatlerle tuhaf bir özdeşlik içindedir:

> Sahibinin en mahrem dostu olan, bileğinde nabzının atışına arkadaşlık eden, göğsünün üstünde bütün heyecanlarını paylaşan, hülasa onun hararetiyle ısınan ve onu uzviyetinde benimseyen, yahut masasının üstünde, gün dediğimiz zaman bütününü onunla beraber bütün olup bittisiyle yaşayan saat, ister istemez sahibine temessül eder, onun gibi yaşamağa ve düşünmeğe alışır (s. 16).

Bunlar Hayri İrdal'ın saatler hakkında düşünceleridir ve bu özdeşleşme onu Halit Ayarcı'nın ayarlarına hazır bir kurban haline getirir. Çünkü Halit Ayarcı'nın tüm öğretisi dünyevilik, yararcılık, pragmatizm, kısaca modernizm hakkındadır:

> Birdenbire ufkum, görüş zaviyem genişledi. Hayatı onun gibi bir bütün olarak mütalâaya alıştım. Değişme, koordinasyon, çalışmanın tanzimi, zihniyet değişikliği, üst düşünce, ilmi zihniyet gibi tabirlerle konuşmağa, kendi isteksizliğime "zaruret" "imkânsızlık" gibi adlar koymağa, Şark'la Garp arasında ölçüsüz mukayese-

6 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İstanbul, 1962, s. 224.

ler yapmağa, ciddiliğinden kendim de ürktüğüm hükümler vermeğe başladım. Onun gibi insanlara "Acaba ne işe yarar?" diyen bir gözle bakıyor, hayatı kendi teknemde yuğuracağım bir hamur gibi görüyordum. Bir kelime ile onun cesareti ve icat kudreti bana aşılanmış gibiydi (s. 17).

Ve Halit Ayarcı, Hayri İrdal'ın Enstitü'de çalışanlara "ölçülü ve yeknesak" tonlarla hitap etmeyi öğretme önerisine bayılır:

> Yani bir nevi otomatizm... Asrımızın büyük zaafı ve kudreti... Haklısınız Hayri Bey... Hayri Bey siz bir dâhisiniz. Öyle bir şey buldunuz ki... Tam çalar saat gibi konuşup susacak insanlar, değil mi? Plâk insan... Harika! (s. 206)

Ayar sözcüğü üzerinde durmamız gerek *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde. Enstitü başlı başına modern ve Batılı bir sözcüktür, bir ayarlama enstitüsü ise Batı'dan ithal bir düzeni ve rasyonaliteyi çağrıştırır. Ama ne pahasına? Aykırının, uymayanın yok edilmesi pahasına. Çünkü ayar aynı zamanda uyum demektir, herkesin belli bir program çerçevesinde hareket etmesi, kimsenin öngörülen plandan şaşmamasını gerektirir. Bu denetim ve eşgüdümü sağlayacak enstitünün mimarı olan Halit Ayarcı, hem şeytani bir sosyal mühendis hem de azımsanmayacak bir psikolog gibi davranır. Ayarlamaları hem toplumu içerir hem de Hayri İrdal gibi ayarı bozuk insanları yola getirmeyi.[7]

Oysa romanda bir de iyi rehber ya da baba figürü vardır: Yarı âlim yarı evliya Nuri Efendi, "saatle insanı birbirinden ayırma[yan] ve bozuk bir saate, bir hastaya, bir muhtaca bakar gibi baka[n]" muvakkit (s. 29). Nuri Efendi ayarsızlıktan psikolojik rahatsızlığı anlar; Halit Ayarcı için ise ayarsızlık işlevsizlikle eşdeğerdir.

> Nuri Efendi böyle esaslı tadillerle yeniden zaman arabasına koştuğu saatlere o devrin silâhlarını kastederek "muaddel" adını verirdi. Çünkü bu saatlerde zemberek, tulumba, çarklar her biri ayrı fabrikalardan, ayrı işçiliklerden gelmiş olurdu. Bu cinsten bir saati eli-

7 Süha Oğuzertem, "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler Enstitü Sorununa Babasız Bir Yaklaşım", *Defter*, 23, s. 120-132. Bu makalede Oğuzertem, Tanpınar'da insanla saat özdeşliğinin hem kişileştirme hem de anlatı açısından mükemmel bir analizini yapar.

ne alıp da evirip çevirirken, "ne kadar bize benziyor... Tıpkı bizim hayatımız!" derdi. Bu Nuri Efendi'nin içtimaiyatçı tarafı idi (s. 29).

Saatleri Ayarlama Enstitüsü toplumun ayarını düzeltmeye kalkmakla kalmaz, birer saat gibi düşünülecek bireyleri de ayarlamayı öngörür. Ve Hayri İrdal gibi bireysel özgürlüğün yükünü taşıyamayan zayıf ve pısırık kişiler için Ayarcı'ların emrinde enstitülere sığınmak modernleşmenin Doğu toplumuna hediye ettiği mekanizmaların en kötüsüdür, çünkü düpedüz faşizan bir mekanizmadır. Zaten Halit Ayarcı'nın saat ve zaman gibi insan için son derece önemli iki öğeyle uğraşırken, insan cinselliğini tümüyle ihmal etmiş olması, Hayri İrdal'ın karısına göre, Ayarcı'nın iktidarsızlığına karinedir (s. 18). Hayri İrdal'ın da ondan aşağı kalır yeri yoktur aslında. Kadın vücudundan tiksinen Hayri İrdal, saatlere hayrandır; makineye beslenen bu sevdada bastırılmış cinselliğin imaları gizlidir.

Hayri İrdal, nadir bilinç anlarından birinde kendisi hakkında şu gözlemde bulunur:

> Nuri Efendi ve Halit Ayarcı. İşte benim hayat mekiğim bu iki kutup arasında dolaştı. Birisini çok gençken, insanlara ve hayata gözlerim henüz açıldığı sırada tanıdım, öbürü her şeyden ümit kestiğim, hatta ömür defterimi tamamlamış sandığım bir zamanda karşıma çıktı... Ben onların bir muhassalasıyım. Tıpkı Nuri Efendi'nin o kadar dikkatle ve ayrı ayrı işçiliklerden gelmiş parçaları birleştirerek zaman kervanına kattığı hurda saatler gibi onlardan bir parça, onların "muaddel" bir halitası, terkip halinde eseriyim (s. 31).

Ama Halit Ayarcı'ya karşı beslediği duygular, Muvakkit Nuri Efendi'ye duyduğu saygı ve sevgiden farklıdır. Bu duygular çelişkili ve karmaşıktır: "Ne garipti, hepimiz Halit Ayarcı'nın elinde bir kukla gibiydik... İçimde ona karşı hiddet, kin, isyan ve hayranlık birbirine karışıyordu" (s. 266). Kısaca, Nuri Efendi ve Halit Ayarcı, ikisi de birer baba figürü olarak, Hayri İrdal'ın eski ve yeniyle bağlarını temsil ederler. Dahası, Muvakkit Nuri müşfik ve yumuşak bir babayken, Halit Ayarcı, despot bir baba figürüdür. Birincisinin elinde saat bir sanat eseriyken, ikincisinin elinde yalnızca ayarla-

nacak bir alettir. "Herkes bilir ki, eski hayatımız saat üzerine kurulmuştur," der Muvakkit Nuri ve ekler: "Saat sesi... onlar için şadırvanlardaki su sesleri gibi büyük ve ebedi inançların sesiydi" (s. 23). Dolayısıyla saat metaforu da romanda aynı anda birkaç göndermesi olan bir sembol olarak kullanılır: Psikolojisi bozuk insan, makineleşmiş insan, ayarı bozulmuş toplum ve sanattan kopmuş kültür. Muvakkit Nuri Doğu'nun, insanın, ilkeselliğin, idealizmin, mutlaklık, gerçek, sezgi ve ruhun temsilcisidir; Halit Ayarcı ise Batı'nın, yani otomatlaşmış insan ya da makinenin, yararcı pragmatizmin, göreliliğin, rasyonalite, yanılsama ve maddenin. Sanat bu iki kutup arasından yeniden doğacaktır, doğmalıdır ama bunun nasıl olacağının yanıtı yoktur Tanpınar'da.

Okuduğumuz metin, unutmayalım ki, Villa Saat'te oturan ve hatıralarını yazan Hayri İrdal'ın metnidir. İşte bu yüzden romanın sonunda Halit Ayarcı'nın isyanı iki kat ironiktir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün saat şeklinde yapılması için gelen projeleri beğenmeyen Halit Ayarcı, "Bunun neresi modern? Neresi saat?" diye bağırırken, saat sözcüğünden düşmüş o N ile yenilgisini ele verir. Çünkü "bunun neresi modern, neresi saNat" diye okuduğumuz takdirde bu eleştiriyi, Ayarcı projesinin zaten baştan yenilgiye mahkûm olduğunu, enstitülerde sanat yapılamayacağını da anlarız – ya da anlamamız amaçlanır.

Tanpınar'ın "Acıbademdeki Köşk" öyküsü Batılılaşma projesiyle bir araba fantezisi yoluyla alay eden mükemmel bir taşlamadır. Her ne kadar bu çalışmayı romanlarla sınırladıysam da, bu öykü temsilci ve anlam katmanları bakımından öylesine zengin bir öyküdür ki, izleğimiz açısından romanlarla boy ölçüşebilir.[8]

"Acıbademdeki Köşk"ün çocukluğunu anımsayan anlatıcısı için en unutulmaz anılar uçuk dayısıyla ilgili olanlardır. Çünkü bu dayı evin bodrumunda biriktirdiği çeşitli motor parçalarıyla sürekli makineler icat etmekte ve ev halkını bu icatları kullanacak biçimde yaşam tarzlarını değiştirmeye zorlamaktadır. Emekli bir mühendis olan Sani Bey, banyoya öyle bir soba kurar ki, burada yıkanmaya kalkan herkes ya haşlanarak ya da donarak kendini dışarı atar. Oysa Sani Bey'e göre ilerleme ancak dört aşamalı bir etkinlikle müm-

8 Ahmet Hamdi Tanpınar, "Acıbademdeki Köşk", *Yaz Yağmuru*, İstanbul, 1955.

kündür: *icat, ıslah, tadil ve ikmal*. Ve evin bodrumunu bu dört aşamanın gerçekleştirileceği bir atölyeye dönüştürmüştür.

Günlerden bir gün Sani Bey okuldan mezun olan oğluna mezuniyet hediyesi olarak bir bisiklet alır. Aynı anda da bu gâvur icadı aletin ıslaha ihtiyacı olduğuna karar verir. Bisiklet her tarafı açık olduğu için yeterince korunaklı değildir; kapatılarak ıslah edilmelidir. Bu fikrini gerçekleştirmek için Sani Bey karısına arabalarını çeken ve neredeyse evin bir ferdi sayılan emekli at Derviş'i satmasını söyler; çünkü bu arabayla bisikleti birleştirerek yeni bir araba icat edecek; böylelikle tadilata ihtiyacı olduğunu düşündüğü bisikleti ıslah etmiş olacak ve yeni bir taşıtın ikmalini gerçekleştirecektir. Bunun için günlerce çalışır ve ortaya bisiklet-araba karışımı bir ucube çıkarır. Gel gör ki, daha ilk denemede bu yeni taşıtın yokuşlarda binicisini çok zorladığı ortaya çıkar. Bunun üzerine Sani Bey satıldığını sandığı Derviş'in bulunup tekrar alınmasını buyurur. Neyse ki onun bu tuhaflıklarıyla yaşamaya alışık olan pratik karısı Derviş'i satmamış, saklamıştır. Derviş bu yeni aletin önüne koşulur ve bisikletin tadil ve ikmali tamamlanmış olur. Ucube araba, birçok anlamda, Tanpınar için ucube modernleşmeyi simgeler.

Romanımızda arabayla bir sonraki buluşmamız Adalet Ağaoğlu'nun 1975'te basılan *Fikrimin İnce Gülü*'yle gerçekleşir. 70'ler Türkiye'de tüketim fetişizminin yayılmaya başladığı yıllardı. Almanya'ya giden Türk işçileri oradan birtakım tüketim mallarıyla dönüyorlar ve bunlar için çalışıyor, yarışıyor ve bunlarla övünüyorlardı. Roman kahramanı Bayram da böyle yapmıştır. Almanya'ya işçi olarak gidip bir Mercedes sahibi olabilmek için rüşvet vererek arkadaşının sırasını kapmış ve bir kere gittikten sonra da "fenik fenik, mark mark" salt bu Mercedes için biriktirilmiş, bir kadınla yatılmışsa, o kadına "bir Coca-Cola bile içirtilmeden yatılmış" paralarıyla sonunda Mercedes'e kavuşmuştur.[9] Roman kahramanı Bayram'ın Almanya'dan köyüne sürmeye çalıştığı Mercedes'i Balkız, işte bu yeni tüketim tanrısının bir araba biçiminde cisimleşmiş halidir; Bayram bu arabaya her şeyi feda ederek ve her şeye ihanet ederek sahip olmuştur – akrabasına, dostuna, komşusuna ve hatta sevgilisine. Nitekim Adalet Ağaoğlu da, *Fikrimin İn-*

9 Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü*, İstanbul, 1976, s. 12.

ce Gülü hakkında yazdığı bir yazıda, onu asıl ilgilendiren konunun "Alamancılar"ın damgasını vurduğu geçici bir dönem değil, daha temel bir tarihsel dönüşümün yaşandığı "sanayi devriminin etki ve tepkileri[ni]" ve "egemenliğin mala yani paraya geçtiği, böylece insanın da şeyleştiği, alınıp satılarak kendisine yabancılaştırıldığı" bir zamanı anlatmak olduğunu söyler.[10]

Bayram'ın yitirdiği her şeyin yerine arabasının geçtiğini görürüz. Balkız adını verdiği Mercedes'iyle ilişkisi tümüyle patolojiktir. Kısa bir süre bir yere park etse, arabasına büyük bir kaygı ve özlemle döner: "Oh, çok şükür. Çok şükür Allahıma! Bizimki orda işte. Kuzu kuzu beni bekliyor. Dinlenmiş. Dirilmiş. Oh, yeri de gölgelik. Çok yorduk bunu. Çok hırpaladık İstanbul yolunda. Dinlen kızım. İyi dinlen. Allah kısmet ederse beş saate kalmaz Ballıhisardayız" (s. 150).

Ama Mercedes bir kaza sonucu gerçekten hırpalanınca Bayram'ı maço bir kültürün tüm hoyratlığı sarar:

> Saflığının, el değmemişliğinin büyüsü bozulmuş, artık kendisinin olmaktan çıkmış bir yavuklu, bir eş, bir sevda şimdi bu Mercedes onun için. Onunla yeniden yan yana olması bu bal rengi gövdede yabancı diş izlerini, başkalarının bıraktığı morlukları, başkaları tarafından açılmış yarıkları, yırtıkları bile bile ona beslediği ilk gölgesiz sevgiyi duyması olanaksız artık. Geçenleri unutmak. Olanları olmamış saymak (s. 196).

Dolayısıyla Bayram'ın sahip olmaktan patolojik bir gurur duyduğu Balkız aslında onun ne denli yoksullaştığının sembolüdür. Balkız bir tutku haline gelmiş, Bayram'ı doğadan da, insanlıktan da koparmıştır. O artık "Mercedes yıldızını, onun bu güneş altında parlayışını, sıcak bir gecede tarlaların üstüne asılı duran çoban yıldızının parıltısından da öte bir güzellikte bul[maktadır]" (s. 48).

Bayram'ın sınır kapısından girdikten sonra köyü Ballıhisar'a ulaşmak üzere geçtiği otoyollar da aynı tüketim furyasının dönüştürdüğü yollardır – aynı derecede doğadan, insani ilişkilerden yoksun kalmış yollar.

---

10 Adalet Ağaoğlu, "Balkız", *Kitaplık*, 2003, s. 74-75.

> Gözündeki morlukla, önündeki çatlakla, sağda Coca Cola Fabrikası'nı, derken Renault Bakım Servisi İnşaatını, ardından da Balıklı Çayı'nı geçti Bayram. Geçer geçmez Oto Kauçuk. Profil. Renault Parça. Tofaş Servis. Ford Parça. Otaş Servis. Oto Balans. Fiat. Oyak Servis. Chevrolet. Rot Balans. Kaporta. Fren. Debriyaj. Balata... Bir zamanlar Bursa'yı biz İpek kenti bilirdik. Şimdi burası Bursa (s. 324).

Yollar böylesine araba servis istasyonlarıyla işgal edilmişken, o yollarda seyreden trafik de aynı kapitalistleşme sürecinin trafiğidir:

> Kamyonlar, Murat Nakliyat'lar, Renault Nakliyat'lar, bisküvi, toz sabun, krem sabun, sıvı sabun, renkli gazozlar, kâğıt peçete, buzdolabı, çamaşır makinesi, kolonya, marley, karolüks, fayans taşıyıcıları farlarını kısmadan, göz delercesine Ankara yönüne gaddar bir hızla akıp duruyorlar (s. 325).

Anlarız ki Adalet Ağaoğlu bir Mercedes'in içinde bizi çıkardığı bu yolculukta aslında Batılılaşmanın ileri bir aşaması olan kapitalizmin kişiyi ve toplumu nasıl yozlaştırdığını sergilemeyi amaçlar. Bu yol romanının amacı varılacak noktanın aslında çoktan yitirildiğini göstermek ve bu yitişin nedenlerini deşmektir. Bayram, köyü Ballıhisar'a paramparça döner; hem arabası parçalanmıştır hem de benliği. Ama bu parçalanma, aslında oto sanayi parçalarıyla işgal edilmiş otoyollarda hükmünü sürdüren kapitalizmle gelen kültürel parçalanmanın ancak bir yüzüdür. Ağaoğlu'nun romanı bir modernleşme, yabancılaşma, nesneleşme ve parçalanma klasiğidir.

Ne var ki romanlar istenmeyen toplumsal gelişmeleri durduramaz; olsa olsa onların kötülüklerini sergiler, maskelerini düşürür. Nitekim araba sevdasının bitmeyen bir sevda olduğunu Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar*'ında Volvo ile Halilhan Sunteriler'in garip serüveninden anlarız. Kahramanımız Halilhan Sunteriler "pılık pırtık adamların" girişimci bir temsilcisidir. Onlar "bakışlarında parayı yakalamak için döndürdükleri fırıldakların rüzgârımsı izi"ni taşır, "gümleyip giden güneşin berisinde sessiz, uçucu yürüyüşleriyle suçlu hayaletlere benzer"lerken, mahallenin liderliğini

ele geçirmeye çalışan Halilhan pratik, hayalperest, çapkın ve ağzı laf yapan bir serseridir.[11] Bu kez arabamız gecekondu mahallelerinin düzensiz sokaklarında sürülmektedir. Gecekondu mahallesinde yaşayan Halilhan Sunteriler için kırmızı Volvo'su alternatif bir dünya, bir yaşam biçimidir. Gizli arzularını anlar sanki ve ona göre hareket eder. Gogi'yle yaptığı gezintilerden birinde Volvo'nun sarı olan her şeyin peşinden gittiğini görürler. Sarışın Jüli ve kedisine de bu gezintide rastlarlar. Volvo'suna binip gezerken kadınlar için karşı koyulmaz olduğunu düşünür Halilhan; Volvo sayesinde yabancı kadınların bile kendisine âşık olduğuna inanır – oysa kendisini İngiliz diye takdim ederek arabaya binen Jüli aslında Jülide adında bir Türk kadınıdır. "Halilhan, Volvo'nun kendisinde enternasyonal bir kişilik gördüğünü söyleyerek övünmeye başladı. Onun sayesinde Brezilyalı bir dansçıya tutulmuş, babası İngiliz bir sarışınla tanışmış, kucağına ilk defa Çin'li bir kedi almıştı" (s. 30). Ama Volvo tekinsiz bir arabadır da. Bir kez Halilhan hiçbir zaman arabanın kendisine tam olarak itaat ettiğini görmemiştir – zaman zaman alır başını sanki kendi bildiği gibi gider. Halilhan ise giderek arabanın esiri olmuş ve bir zamanlar otoriteyle yönettiği ailesine söz geçiremez hale gelmiş, en yakın arkadaşı Gogi'nin bile kendisine sırt çevirdiğini hissetmeye başlamıştır. Son bir gayretle erkek kardeşleri üzerinde yitirdiği otoritesini yeniden kurmaya çalışır. Fakat sözleri eski etkisini yitirmiştir. O zaman kardeşini bira içme yarışına davet eder. Ve bu yarış sırasında kazara arabayı kardeşinin üzerine sürer; onu ezerek öldürür. Ama bu gerçekten de bir kaza mıdır? Yoksa Volvo canavarlaşmış ve bir kez daha sürücüsünün kontrolünden mi çıkmıştır? Roman, kardeş katili Halilhan'ın Volvo'suyla birlikte içine gömüldüğü mutlak sessizlik ve duygusuzlukla biter. Latife Tekin'in romanında Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü*'yle başlamış olan bir temanın geliştirildiğini görürüz –tüketim simgesi olan araba canavarlaşır ve canavarlaştırır– ve araba bu tuhaf otonomiyi kazanırken sürücüsü garip bir biçimde makineleşir.

Bir kara komedidir *Buzdan Kılıçlar*. Volvo sözümona teknolojinin gücünü temsil eder. Teknolojinin girişini üçkâğıtçı projelerle

11 Latife Tekin, *Buzdan Kılıçlar*, İstanbul, 1990, s. 51.

hicvetmek modern Türk romanında sıkça rastladığımız bir motiftir. Tanpınar'ın saat ayarı projesi, hava tahmin kartonu projesi ve Halilhan'ın teknojen projesi gibi. Ve bu projeler, bilimle, teknikle, çalışmayla değil hep bir belagatle beslenir. Projeciler aynı zamanda ağzı iyi laf yapan, ikna kabiliyetleri yüksek sahtekârlardır. Ama Halilhan Sunteriler hem Volvo'su karşısında güçsüzdür hem de Volvo yüzünden bütün saygınlığını ve otoritesini yitirir. Bir büyük illüzyondur Volvo ve masum da değildir.

Gecekondu insanları için eşya ve dekor "bedenlerini ve ruhlarını dünyalarının saldırılarından korumak için kurdukları şaşırtıcı, mucizevi savunma sistemlerinin kıymetli bir parçasıdır". Ama Volvo bu sınırları aşar; savunmadan saldırıya geçer. Bir dekor olarak sığınak değildir. Ve bu da sürücüsünü yaşadığı yerin insanlarından koparır. "Gururlu bir yapıda olduğu için otomobil hayatının korku, acı ve coşkuyla karışık bir hale geldiğini itiraf etmek istemiyordu. Gerçekte Volvo'ya ölümüne tutulduğunun, hülyalı bir dalgınlıkla bocaladığının farkındaydı" (s. 21). Bu tutku elbette normal değildir ve "insanlara otomobili öğretmek idealiyle kitaplar yazmış olan nakliyat ön yzb. S. Gürışık" bile bunun farkındadır. İşte bunun içindir ki "Yeni Otomobilcilik" adını vereceği kitabına, Halilhan'ın tutkulu hareketlerinden esinlenerek "Otomobil ve Hayal başlıklı bir bölüm yerleştirmeyi" kararlaştırır (s. 20).

Halilhan'ın komik, ama giderek uğursuz otomobil hırsına direnen biri vardır mahallede – sanki Halilhan'ın tersidir. Ya da, gecekondu insanlarını kent yaşamının zorladığı illüzyonlardan kurtarmak istercesine çabalamaktadır. Bu bir fabrika işçisidir ve hayata çalıştığı fabrikanın bahçesine kabak ekerek direnmeye çalışmaktadır (21). Gerçi burada da bir Latife Tekin ironisi var: Fabrika bahçesi kabak ekmek için ne denli uygun bir yerse, gecekondu mahallesi de kırmızı Volvo için o denli uygun bir yerdir (!). Teknolojiyle iktidar kurma hırsını ya da illüzyonunu aşmış başka biri de Halilhan'ın arkadaşı Gogi'dir. "Ününü bir başka sahada, hayatı yakın incelemeye almasıyla yapmış olan Gogi'nin çok yıl önce bu türden ruhuyel ve fiziksiyel hırslarla bağı kopmuştu. Gogi... Taze bir incirin içini açıp saatlerce bakmış, binlerce çekirdeğin birbirine değ-

meden durduğunu görüp bu mimari sırrı çözmeye karar vermiş özel bir insandı" (s. 15).

Makineye karşı doğaya dönmek ya da doğadan kopulduğu için makinenin tuzağına düşmek Adalet Ağaoğlu'nun *Fikrimin İnce Gülü*'nde de vurgulanır. Orada da Bayram, zerdali çekirdeğinin sırrına akıl erdiremez, ardıç ağacının altındaki çocukluk yaşamını ve yıldızlı göğüyle köyü Ballıhisar'ı hatırlarken bütün bunları çelik bir Mercedes yıldızıyla değişmiş olmanın yoksulluğunu anlayamaz.

Volvo'nun Halilhan'a yaşattığı en büyük aldatmaca şudur: Bir büyük boşluğu doldurduğunu sanır Halilhan Volvo'nun. Ölen annesiyle başlayan, başarısızlıkla süren (teknojen projesi fiyaskosundan sonra), Gogi'nin arkadaşlığını yitirmesiyle derinleşen bir boşluk ve yitiklik. "Halilhan'ın kendi içinde, bu otomobile sahip olduğunu doğrulayacak bir karşılık bulması, ne yazık ki imkânsızdı" der araya giren anlatıcı ve devam eder: "Kendilerini yaşadıklarına inandırmak zorunda kalan insanların dünyasında hayatın araçları gerçekliklerinden sıyrılırlar. Yoksullar onları boşluklarında durmaksızın çınlayan bir ses olarak duyarlar" (s. 7). Ve gene yazarın tesbitiyle: "Volvo, kıyılarındaki evlerini, ıslak kibrit kutularına benzetip gizlice sevdiği, her gün derin bir eksiklik duygusuyla seyrettiği şehirden ona bir armağandı. Ayağını azıcık oynatarak muazzam güçlere hükmedebilen, bir direksiyon çevirmesiyle tonlarca ağırlıktaki araçlara yön verebilen tekniğin selâmı" (s. 15). Halilhan'ın bütün bu yitirdiklerinin yerine koymak istediği bir fetiştir artık Volvo. Ama "sente tutmaz". Ve bunun içindir ki, Halilhan'ın yitirmekten en korktuğu şeyi, erkekliğini de temsil eder:

> Tamirci maystroların volvoya gösterdikleri dikkat sayesinde Halilhan yalnızlık duygusundan sıyrılıp yeniden hayata bağlandı... Halilhan, motor revizyonunun son derece güzel yapıldığını, sibop, karbüratör, buji ve distribütorün gayet hassas ayarlandığını farkedince, sevinçten ağladı. Oysa, volvo sente tutmamıştı! Royslaşan volvosuna binip direksiyonu eve doğru kırdıktan sonra gözlerinin içine oturan tebessüm ansızın karanlık bir yere uçtu. Büyük bir ürpertiyle soğuklaşan gövdesi, dayanılmaz bir hızla sıfırın al-

tına düştü. Darbe görmüş arabalarla ilgili dinlediği hikâyeler... Ne yazık ki *sentesi tutmadığı için* volvonun ruhu baygınlaşmıştı. Kadınların yanından kaba ve çırpıntılı geçiyordu. Yol boyunca şahaneleriyle karşılaştığı halde, süzülüp eksozundan bir kıvılcım dahi çıkaramamıştı (s. 132).

Makinenin ayarıyla insanın ayarı bir tutulur burada. Ve Tanpınar'dan beri tanıdığımız bir tema gene karşımıza çıkar. Böylesine makineleşmenin altında cinsel iktidarsızlık gizlidir. Bu yüzden kulak asmaz hakkında çıkarılan dedikodulara Halilhan: "Bir otomobili sürmenin uyandırdığı zevki, bir kadını arkadan görüp bir pedal darbesiyle önüne geçmenin vücuda yaydığı heyecanı tahmin edemediklerinden, lafın ardına düşmüş, aciz bir şekilde yuvarlanıyordı" diye düşünür mahalleli için (s. 15). Ama pılık pırtık adamlar gayet iyi bilirler bu tutkunun aslında neyi gizlediğini. Ve Halilhan Volvo'nun aynasını, elektronik donanımını, farlarını ürpererek okşadığı, yüzünü bir fısıltı gibi kaputuna sürdüğü sıralarda o harika yakıştırmayı, "vitesli tespih" denen lafı uydururlar (s. 19). Gecekonduculara göre Halilhan Volvo'yla öylesine aklını bozmuştur ki "tespih niyetine otomobil çekmektedir" (s. 19).

Buzdan Kılıçlar'ın müthiş ironisi şudur: Bir büyük boşluğu doldurmak, bir yitiklik duygusunu gidermek üzere tapınılan Volvo bir dizi kayba yol açar – öyle ki *Buzdan Kılıçlar* bütünüyle bir yitirme romanı olur. Roman boyunca sürdürülen son derece komik bir anlatı da, zaten yitirilecek bir şeyi olmayan insanların, olmayanı da yitirmesindeki buruk ve hüzünlü sessizlikte yiter, gider:

> Geri vitese alan Halilhan, arka arka gelişinin müzikli sinyalini vererek Hazmi'ye yanaşıp onu içeri çekti. Ağzından sızan uzunlu kısalı mırıltılarla ön koltukta solunca, volvoyu şehrin en silik kopyasının göründüğü yüksekliğe sürdü.
>
> Zaman gölgelensin istiyordu.
> Olaya karşı soğuktu.
> Şeytani yabancılığını dengeleyecek uzaklığa
> Flâşörsüz halde
> Kendiliğinden unutturucu bir ayrılığa ihtiyacı vardı (s. 142).

Arabayla tekinsiz yekvücutluğun en çarpıcı kurgularından biri Sevim Burak'ın *Palyaço Ruşen* adlı uzun öyküsü ya da kısa romanıdır.[12] Bu sürrealist romanda anlatıcı bir Chevrolet'tir; sokaklarda düşmanlarıyla sürekli kavgaya tutuşur. Düşmanları? Bunlar Bağdat Caddesi'nin şık yarış arabalarıdır. Bir Alfa Romeo, bir Cougar, bir Ferrari, bir Austin maxi ama en çok da (ve en büyük düşman) bir Ford Mach I. Bu sonuncusunun karşısında Chevrolet müthiş bir aşağılık hissine kapılır, soytarılaşır, sürüngenleşir ve sonunda dayanamaz, benzin deposunu patlatarak intihar eder. Arabaların böyle kişileştirilmeleri ve bir yandan sosyal sınıf farklılıklarını ve sınıf gerilimini yansıtırken bir yandan da psikolojik etkileşim içine girmeleri belki de romanımızda arabanın getirildiği, getirilebileceği son noktadır.

Bağdat Caddesi'nin egemenleri sayılan bu pahalı yarış arabalarının küçümsediği ve her fırsatta aşağıladığı Chevrolet bir kenara çekilmiş sessiz sedasız uyuklamaktadır. Ve bir rüya görür: Saldırgan bir rüyadır bu, çünkü bir Ford arabaya sinirlenen Chevrolet ona çarpıp üzerinden geçerek teneke haline getirir. Ama asıl düşmanı Ford Mach I'dır Chevrolet'in. Ve hayatı onu beklemekle, onunla hesaplaşmayı kurmakla geçmektedir. Ve Chevrolet, ikili bir yaşam sürdürmektedir. O bazen böyle Bağdat Caddesi'nde bir araba kılığında dolaşırken, başka zamanlarda da Medrano sirkinde palyaçoluk yapmaktadır. Ezik, yabancı, mutsuz, itilmiş kakılmış biridir Palyaço Ruşen. İşte bu arabalaşmış palyaço ya da palyaçolaşmış araba sonunda Ford Mach I'la karşılaşır. Ford Mach I hem kışkırtıcı, davetkâr hem de aşağılayıcıdır. Hem soğuk hem de göz alıcı bir maden parçasıdır – bu düşsel karşılaşmada Palyaço Ruşen-Chevrolet bir kadını, Ford Mach I ise bir erkeği temsil eder. İlişki de kadını hem davet eden hem de sonra onu reddeden zalim bir erkekle bu ilişkiden kurtulamayan, bir anlamda bu aşağılanmaktan da hoşlanan bir kadının ilişkisi gibi sahnelenir. Ford Mach I Palyaço Ruşen'le oynamaktadır; ön cama vurur, arka cama vurur, bir noktada Palyaço Ruşen tüm kaportasında çekiç sesleri duyar ve Palyaço-Chevrolet bu oyun sırasında parçalandığını ve parçalarının da dağıldığını hisseder. Bu dağılmaya katlanamadığı noktada da benzin deposunu patlatarak kendini havaya uçurur.

12 Sevim Burak, *Palyaço Ruşen*, İstanbul, 1993.

Sevim Burak *Palyaço Ruşen*'i yazarken oğlu Karaca'yla mektuplaşıyordu. Sonradan oğlu bu mektupları *Mach I'dan Mektuplar* başlığıyla bastı. Bu mektuplardan birinde Sevim Burak şöyle yazıyordu:

> Sana başlangıcı gönderiyorum. Gizli polis gibi yarış -ve hayatı- aslında bu Mach 1'lı bölümler kadını da ifade eder. Bu kadın evliliği kuran -eski Erenköylü bir kadındır- Mach 1 düşmanıdır ve Mach 1'ın hüviyetine girmiştir. Bunları yazan kişi de bir yazar olarak canlıdır. Yani, yer yer bütün bu olayları çarpıtıp istediği hüviyete giriyordu önemli olan buydu –teknik olacak tekniği buldum– gerisi olayların -geçen yerlerin- arabaların gidiş gelişlerinin - *ve arabaların akıllarının nasıl işlediği*?[13]

Mektuplar'da bu hikâyeden söz ederken "Amerikan kapitalizminin Bağdat Caddesi'nde Mach şeklinde" belirdiği hikâye olarak tarif eder (s. 17). Ve oğluna şu sözü verir:

> Sana bir roman bırakacağım. Bu hiç unutulamayacak... seninle ikimizin otomobil macerası bu. Ford Mach 1 seninle günü gününe takip ettiğim Fenerbahçe yarışları. Otomobiller, benim onların arasındaki heyecanım. Ve sonunda araba almamız... ve de kendimi araba gibi hissetmem (s. 95).

Gerçekten de Sevim Burak "kendisini araba gibi hissetmesinin" öyküsünü yazdığında okuduğumuz aslında bedenin makineleşmesi, parçalanması, bedenle zihnin uyumsuzluğudur. *Palyaço Ruşen*'de bütün arabalar yabancı markalar olup, bu yabancı marka otomobillerin yarışçılığı son derece kaba, acımasız, kibirli ve duyarsızdır. *Palyaço Ruşen* sanki 1980'lerle birlikte Türkiye'nin yaşayacağı yeni bir toplumsal yozlaşma dalgasının habercisidir.

Dahası, Sevim Burak'ın araba sevdası tam bir sevgi nefret ilişkisidir. Bir yandan bayılır lüks yarış arabalarına, özellikle de Ford Mach I'a. Öte yandan bu arabayı kendisini üzen, reddeden, yıkan, hayatla (ya da belki yaşadığı ilişkilerle) bir tutar. Sevim Burak'ın bölünmüş yaşamında arabalar hem kendisi hem düşmanı, hem toplumsal adaletsizliğin sembolü, hem statü nesneleri, hem "akıl" ve "motor"larıyla iyi işleyen makineler, hem de parçalanmış bilinç ve

13 Sevim Burak, *Mach 1'dan Mektuplar*, İstanbul, 1990, s. 35.

bedenleri temsil eder. Kısacası, Sevim Burak'ın bu çok ilginç öyküsünde ilk araba sevdalarının anlatıldığı statü romanlarının gerçekçiliğinden tümüyle kopulur, düşsel bir coğrafyada sürrealist hayallerin egemen olduğu, benlik sınırlarının belirsizleştiği, belki de rizomatik bir anlatı diyebileceğimiz gerçeküstücülüğe uzanan bir yol katedilmiştir.[14] *Palyaço Ruşen*'in 80'lerin ürünü olması şaşırtıcı değildir – Türkiye'de kültür karmaşasının çığırından çıktığı yıllardır bunlar. Ayrıca gecikmiş moderniteden gecikmiş postmoderniteye geçiş de aynı on yıla rastlar.

Roman geleneğimizde arabaların başrole çıktığı bu romanlardan söz ederken amacım böylesine sıklık ve çeşitlilikte karşımıza çıkan bir temaya yaslanarak Türk romanında araba öykülerinin bir alt tür oluşturduğunu söylemekti; neredeyse ortak motifleri olan, ama her biri de kendi özelliğini taşıyan romanlardan oluşan bir alt tür. Bu saptamayı doğru sayarsak, bir sonraki sorumuz herhalde şu olmalıdır: Neden böyle bir alt tür oluşmuştur? Nedir arabalarda, değişik dönemlerde, birbirinden çok farklı yazarları böylesine cezbeden şey?

Bunun bir kolay yanıtı elbette arabaları Türkiye'de modernleşme ve sanayileşmeyle açıklamaktır. Çünkü gerçekten de otomobil hayatımıza fabrikadan önce girmiştir. Ama bunun ötesinde bir neden aramak istersek şunu da söyleyebiliriz sanırım. Otomobiller bu süreçte, yani modernleşme ve sanayileşme sürecinde, Türk yaşamında önemli bir mekân oluşturmuşlardır. Kamusal alana çıkmakta ve o alanın gereklerini göğüslemekte zorlanan bir kültür için, otomobilin içi yarı kamusal, yarı özel bir alandır. Arabaların bu mekânsal özelliği, örneğin Ömer Seyfettin'in "Nezle", Tarık Buğra'nın "Mavi Doç" adlı öykülerinde kısa ve net bir biçimde ortaya çıkar. Orada hem dışarıda hem de içerdesinizdir. En mahrem düşünce, arzu, ve özlemlerinizle evinizden çıkabildiğiniz bir zırhtır otomobil. Kamusal alanın dayattığı maskelerin bir takılıp, bir çıkarılabileceği elverişli alan. Kuşkusuz bu yüzdendir ki, incelediğimiz romanların hemen hepsinde arabalar yalnızca insan-

14 Deleuze ve Guattari'nin eleştiri söylemine soktuğu "rizomatik" teriminden sözcüklerin dallanıp budaklanan çağrışımlarıyla anlamlandırmayı sürekli fakat uyumsuz kılan şizoid anlatılar kastedilir.

laştırılıp kişileştirilmezler, sahipleriyle özdeşleştirilirler de. Onların zihinsel ve fiziksel uzantıları haline gelirler. İşte bu yarı mahrem yarı kamusal alan, roman başkişilerinin estetik ve kültürel sorunlarını, kişisel takıntılarını, ideolojik eleştirilerini, giderek en gizli korku ve özlemlerini dile getirdikleri bir yürüyen çatı, dilerseniz bir kaplumbağa kabuğu olmuş ve bu kültürün insanlarını dış mekânların gerektirdiği gayrişahsilikten, anonimlikten, soğuk resmiyet ya da ürkütücü bireysellikten sakınan, belki saklayan alternatif bir sığınak oluşturmuştur. Romanda değil ama hayatta uzun bir süre arabaların içinin süslenmesine gösterilen özen de kuşkusuz bundan kaynaklanır.

Modern romanın çok sevdiği temalardan biri de evi terk etmektir. Arabalar bir anlamda zorla ya da isteyerek terk edilmiş bu evlerin mobil çatılarını oluşturur. Böylece, temkinli bir mobiliteye de olanak sağar. Mekânsızlığı daha az hissettirir sanki. "Volvo! Volvo! Halilhan'ın kendine göstermelik bir hayat kurmasını sağlayan dekor... Kırılarak onu dünya yüzünde savunmasız bırakmıştı," der Latife Tekin *Buzdan Kılıçlar*'da (s. 119).

Dahası, yazarların da modernleşme süreçlerini tartışmak üzere seçtikleri elverişli bir mekândır arabalar. Çünkü bu sınırı her an değişen alan, roman yazarlarına kişilerinin karışık ruh durumlarını, arayışlarını, bir kabuğa sığınma ihtiyaçlarını gösterme olanağını tanır. Ve hicivden komediye, trajikomikten düpedüz trajik olana geniş bir üslup çeşitliliğine imkân verir. Çünkü, bu arabalar, kişiyle mekânın bir yandan bütünleşmesi, bir yandan zıtlaşmasından çıkarılacak ironilere, kimliklerin derinine irdelenmesine, kimlik bunalımlarının sergilenmesine son derece elverişli mekânlar oluşturur.

Türk romanında araba romanlarının bir alt tür oluşturduğunu öne sürerken, öncelikle arabayı merkeze koymuş anlatıların mizahtan trajediye bütün anlatı biçimlerinde görülmesini, ikinci olarak da araba insan ilişkisinin makine insan ilişkisinde bu coğrafyaya özgü özel bir konumu olduğunu vurgulamak istedim. Araba ve insan Türk romanında hemen her zaman bir uyumsuzluğu, bir ayarsızlığı ve bir parçalanmayı öne çıkaracak şekilde bir araya gelir. Bu birlikteliğe hep uzlaşmaz bir eksiklik ve fazlalık duygu-

su eşlik eder; bu duyguyla araba fetişleşir. Eksiklik ve fazlalık duygusunun içindeyse korkuyla saldırganlık, güvensizlikle gösterişçilik, geleneksellikle arsız bir Batılılaşma, yoksullukla zenginlik, ezilmeyle güç, bireycilikle cemaatçilik barınır. Araba sevdası böyle zıtları, uyumsuzları, ölçüsüzlükleri barındıran bir sevdadır.

Fetişleştiği ölçüde araba, sahiplenilmesi de olanaksız ya da sahiplenildiğinde bile doyurmaz bir nesnedir; her fetiş gibi fikri sabit haline gelir ve ona tapanları egemenliği altına alır. *Buzdan Kılıçlar*'da Halilhan Volvo'sunun İsveç soğuğunu yansıttığını, soğuk bir metal parçası olduğunu hissedince onu "öfkeyle süse boğ[ar] ve sahiplenebilmek için karısına da arabanın kırmızısından bir elbise diktir[ir]" ama romanın trajik sonunun da belirttiği gibi bu çabalar hiçbir işe yaramaz; Volvo kardeş katlinin bir aracı olmakla kalır.

Bir yandan bedenin bir uzantısı olarak algılanır, bir yandan da kontrol edilemez bir biçimde nesneleşirken araba, kişilik bölünmesinin de elle tutulur simgesidir. Ancak şunu da unutmamak gerekir: Arabalara böylesine tutulan roman kişileri münferit vakalar değil oldukça temsilci kişiler olarak da çizilir; öyle ki, birçok yönüyle kültürel yara ve zaafları barındırırlar kişiliklerinde.

Bir başka açıyı zorlarsak sanırım şunu da söyleyebiliriz. Araba sevdasının romanımızın çıkışından bugüne dek sürmesi, bir arabanın yüzyıl sonra bile kişileştirme ve kültürü anlatmakta güçlü bir metafor olarak kullanılması, Türk kültürünün, modernleşmeden bu yana birtakım sömürge kültürü özelliklerini sergilediğini de düşündürmelidir. Batı ve Batı'nın zenginliği ve teknolojisi karşısında bir türlü giderilemeyen bir eziklik duygusu, ister Batı hayranlığı ve züppelik (*Araba Sevdası*), ister Batı hayranlığı, çıkarcılık ve güç (*Fikrimin İnce Gülü*), ister Batı hayranlığı, serüvencilik ve üç kâğıtçılık (*Buzdan Kılıçlar*), ister sınıf atlama hevesi (*Jaguar*) ve isterse parçalanmışlık (*Palyaço Ruşen*) şeklinde su yüzüne çıksın, bunların hepsinin arkasında yatan bir eksiklik, eziklik, kısaca aşağılık hissidir. Bu duygunun en yalın olarak işlendiği kısa roman Peride Celâl'in *Jaguar*'ıdır. Üsküdar'da (Üsküdar-Rızkı Dar diye anılır romanda), cumbaları birbirine değen fakir bir sokakta yaşayan iki kadının düşleri ve düş kırıklıkları üzerine kurulu bu öy-

küde başkişi, Peride Celâl'in kendisinin de bir söyleşide belirttiği gibi, bir Jaguar'dır.[15] Bütün araba markalarını ezbere bilen, araba delisi güzel bir kızın düşüdür bu Jaguar. Karşı cumbadaki sırdaşına "Ben bir Jaguar'la evlenmek istiyorum," diyen bu deli dolu kıza göre bir araba bir kocaya kat kat üstündür. "Binersin istediğin zaman, bastın mı gaza git dilediğin yere... Frenler de senin elinde, saçı sakalı yok, bakışı pis değil, gıcır gıcır. Ekmek istemez, yemek istemez... Zahmeti ne yavrunun? Erkek milleti gibi alta alması da yok. Sen her zaman üsttesin, ensesindesin. Kır boynunu istediğin yere..." ve devam eder: "Vık... Vık... Vık, kornası iyi öten bir koca, frenleri sağlam, kucağı yumuşacık. Ne hoş değil mi?"[16] İlginç olan, genç kızın (Peride Celâl kızın adını vermez; onun temsilci biri olduğunu ima eder) sırdaşı kadının siyah olması ve beyazlık saplantısının kızın Jaguar saplantısıyla bir düzeyde işlenmesidir. Beyaz renk ve pahalı arabayla simgelenmiş üstünlük böylesine başat gidince, Jaguar'ın altmetninin basit bir araba sevdasından öte bir yoksunluk öyküsü anlattığı hissine kapılır insan. Latife Tekin'in *Buzdan Kılıçlar*'ında elbette bu tema daha da egemendir. Bu tür öyküler dışlanmışlığın ve bu dışlanmışlık karşısında duyulan çaresizliğin öyküleridir.

Bir türlü sahip olunamayan, olunsa da kontrol edilemeyen arabaların böylesine ezici simgeler haline gelmesinde Batı'yla ilintilendirilmelerinin bir rolü olmalı. *Araba Sevdası*'nda işbirlikçi güç Batılılaşmayla palazlanan, yabancı dil bilen züppe bürokrasidir; *Fikrimin İnce Gülü*'nde devlet ve bürokrasi, yani kendi halkına sömürge muamelesi eden sivil ve asker bürokrasi söz konusudur. Bayram'ın en büyük düşü vaktiyle köyüne arabasıyla gelip köylüyü yerlilerin şaşkınlığına uğratan Demokrat Partili milletvekilini taklit etmek, onun güç gösterisini tekrarlamaktır. *Buzdan Kılıçlar*'da şehir ve varoş ilişkisi, merkez ve çevre ilişkisinin benzeridir. Ve her üç romanda da bu güç ilişkisi irdelendiği için, üçünün de sömürgeleşme sonrası yazının ilgilerini yansıttığı düşünülebilir. Tabii bu anlamda sömürgeleşmeyi tarihsel değil de, söylemsel olarak, yani Batı ve Batı'nın ideolojik-ekonomik aygıtları karşısında ezilmişlik olarak

15 Peride Celâl, "Söyleşi", *Kitaplık*, 2003, s. 73-74.

16 Peride Celâl, *Jaguar*, İstanbul, 1978, s. 31.

tanımlarsak. Çünkü araba sevdasının psikolojik boyutu olan kişilik bölünmesi bir başka düzlemde kendine yabancılaşma ve hatta kendini ötekileştirme diye de okunabilir. Ve eğer Cemal Süreya'ya bakarsak bu sömürgelik süreci henüz bitmemiştir:

Vakit Var Daha

Hafif kanlı Chevrolet'ler, hırslı Pontiac'lar, kıranta Buick'ler
Gürültüyle akıp gidiyor General Motors'un enikleri;
Ve ağır kıçlı, geniş çeneli, soluklu arabaları Ford'un;
Ve ağaçlar görüyor, gözlüklü,
İri kıyım Chrysler ailesini
Diyor ki değil daha
Vakit var daha.[17]

17 Cemal Süreya, "Vakit Var Daha", *Kitaplık*, 2003, s. 57.

Canlanan Heykelin Tekinsizliği*

Ovidius'un *Metamorfozlar*'ının en bilinen öykülerinden biri heykeltıraş Pygmalion'un kusursuz bir kadın heykeli yaratıp ona âşık olması ve tanrıça Venüs'ün bu heykeli canlandırarak kendisine sadık heykeltıraşı ödüllendirmesinin anlatıldığı "Pygmalion" öyküsüdür.[1] Bu öykünün iki öğesi yüzyıllar boyunca Batı yaratıcılığına esin kaynağı olmuştur, sanatçının kendi yaratısına âşık olmasındaki narsisizmi ve canlanan heykelin tekinsizliği. Gerçi Ovidius'un öyküsü, Pygmalion'un canlanan heykeliyle birleşip çoluk çocuğa karışması ve bir aile kurmasıyla sanki mutlu sonla bitmiş gibi okunabilir ama *Metamorfozlar*'da pek çok öykü birbirine bağlı ve birbirinin devamıdır. İşte "Pygmalion" öyküsünde de böyle bir devamlılık vardır. Pygmalion ve heykelin sıra dışı vuslatındaki tekinsiz öğeler torunlarının kaderinde ortaya çıkar. Şair Orpheus, Pygmalion'un torunu Myrrha'nın öyküsünü anlatırken, "Anlatacağım hikâye korkunç bir hikâyedir," diye söze girer. "Ya babalar ve kızları bu öyküyü dinlemesinler ya da eğer illaki dinleyeceklerse bu öyküye inanmasınlar, hiç olmamış farzetsinler," diye uyarır dinleyicilerini. Çünkü Pygmalion'un öyküsü en büyük günahla, ensest-

(*) *Notos*, 4 Temmuz-Ağustos 2021, s. 32-35.

1 Ovid, "Pygmalion", *The Metamorphoses*, çev. yay. Charles Martin, Norton, 2010, s. 272-274.

le biter. Pygmalion'un bir kızı olur, Pafos. Onun da çok yakışıklı bir oğlu: Cyniras. "Ama keşke bu Cyniras çocuksuz kalsaydı," der Orpheus, çünkü Cyniras'ın güzeller güzeli kızı Myrrha kimseleri beğenmez, bütün âşıklarını reddeder. O, aşkların en yasağına, kendi babasına tutulmuştur. Ne kadar gayret ederse etsin bu aşka söz geçiremez. Dadısı bakar ki bu aşk Myrrha'yı yiyip bitiriyor, babayı kandırıp Myrrha sanki başka bir kadınmış gibi onun koynuna sokar. Ve Myrrha gecelerce babasıyla sevişir. Bu günahı yüzünden ebediyen ağlayan myrrh [mür] ağacına dönüşür.[2] Ama babasından hamile kalmıştır. Bebek ağacın gövdesinden doğar. Yakışıklı Adonis'tir bu. Ve Adonis kendisine âşık olan Venüs'e ilk ölümlü acısını ve kaybını tattırır (s. 275-280).

Bu yazıda "Pygmalion" öyküsündeki sanatçı motifini geri plana çekip vurguyu canlanan heykele kaydıracağım. Zaten Ovidius'un *Metamorfozlar*'ında da insanlar bir anlamda canlanan heykeldirler, çünkü insanların iskeletini büyük selden sonra Deucalion ve Pyrrha'nın savurduğu taşlar oluşturmuştur (s. 15-19). Heykeller tarihtir. Ve Batı'nın tarihi, Joyce'un sanatçı kahramanı Stephen Dedalus'un deyişiyle, uyanılmaya çalışılan bir kâbustur.[3] Canlanan heykeller ya intikam ya kefaret talebiyle canlanır. Tarihin simgesi olan heykeller geçmişin bütün acı ve günahlarını da yüklenmiş putlardır; savaşların, zafer ve yenilgilerin, milyonlarca insanın kanına giren hırsların, insanlığın hem kolektif hem bireysel bilinçdışının taştan dışavurumlarıdır heykeller. Bu yüzden olacak, Jean Cocteau 1930 yapımlı "Bir Şairin Kanı" isimli etkileyici filminde bir heykelin canlanmasını anlatırken "Heykelleri yüzyıllık uykularından uyandırmak nasıl bir çılgınlıktır," diye sorar.[4] Bu filmde bir şair, belki de yorgunluktan daldığı kısa bir uykudan uyanır ve şaşkınlıkla fark eder ki avucunda kıpkırmızı bir kan lekesi vardır. Kalkar, kanı çıkarmak için avucunu odasında bulunan kadın heykelinin dudaklarında siler. Heykelin dudakları kan kırmızıya boyanırken olanlar olur. Heykel durmaksızın ve sinir bozucu bir şekilde

2 Çok güzel kokulu reçine salan bir ağaç.

3 James Joyce, *Ulysses*, Middlesex, 1974, s. 40.

4 Kenneth Gruss, *The Dream of the Moving Statue,* Princeton, 1992, s. 11. Filmin kısa ve uzun versiyonlarını YouTube'da bulabilirsiniz.

konuşmaya başlar. Şair nereye gitse ne ondan ne de sesinden kurtulabilir. Heykel, Pygmalion mitinin temelinde yatan erkek sanatçının kadın düşmanlığı motifinin intikamını mı alıyordur? Doğrusu bu canlanan heykel filmi uzun uzun incelenmeyi hak eder. Film şairin delirmesi ve intiharıyla biter. Canlanan heykelin intikamcı yüzünü görmek isteyenler için bu film dehşet verici ama etkileyici bir estetik şölenidir. Ama canlanan heykelin bir şairi delirtmesi için ille de sinir bozucu bir şekilde konuşması gerekmez.

E.T.A. Hoffmann'ın "Kum Adam" başlıklı fantastik öyküsünde şairin canlı sandığı ama aslında bir otomaton olan Olympia konuşmayarak onu delirtir. Şair kendisini yalnızca "ah" hecesiyle dinleyen, sözünü hiç kesmeyen bu yeni sevgiliden hoşnuttur, ta ki o sevgiliyi yapanlar heykeli gözlerinin önünde paramparça edene kadar.[5] Geçmiş günahların intikamını almak üzere canlanan heykellerden söz ederken Don Juan mitine değinmeden geçmek olmaz. Burada da intikamcı heykel, bazı versiyonlarda Don Juan'ın baştan çıkarıp terk ettiği kadınların babası, bazılarında kocasıdır ve Don Juan tarafından öldürülmüşlerdir. Yaptığından en ufak bir pişmanlık duymayan Don Juan'ın onlara mezarlarında da meydan okumasının, alaycı bir biçimde yemeğe davet etmesinin, kibirle aşağılamasının intikamı, bu ölülerin mezarlarındaki heykellerinin canlanarak Don Juan'ı cehenneme sürüklemesiyle alınır.[6]

İntikam uğruna canlanan heykel öykülerinin daha az bilinmekle birlikte oldukça ilginç olanlarından biri Prosper Mérimée'nin *La Vénus d'Ille* (Ille Venüsü, 1835) adlı öyküsüdür.[7] Bu öyküde bir damat adayı gerdeğe gireceği gecenin gününde top oynarken nişan

---

5 E.T.A. Hoffmann, "The Sand-Man", *The Best Tales of Hoffmann,* Dover, 1979, s. 183-215. Tekinsizlik tanımını yaparken Freud bu öyküyü kullanmıştır.

6 Don Juan efsanesinin ilk yazılı oyun versiyonu Tirso de Molina tarafından 1630'da *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (Sevilla Şarlatanı ve Taştan Misafir) adıyla yayımlanmıştır. Bu versiyon Mozart'ın *Don Juan* operasının da librettosudur. Oyunlaştırılmaları arasında en ünlüsü Moliére'in librettodan esinlenerek yazdığı *Don Juan*'dır. Bu temaya Puşkin de karşı koyamamış ve Mozart'ın operasını dinledikten sonra o da bir Don Juan yazmıştır. Ama mitte eksik olan sanatçı figürünü öyküye iade etmek Kierkegaard'a düşmüştür. Kierkegaard'ın *Ya/Ya da*'sında Don Juan basit bir şarlatan ya da çapkın değildir. O, mutlak estetik hazzı yaşama arayışında olan ama asla tatmin olamayacak sanatçı figürasyonudur.

7 Prosper Mérimée, *Romans et nouvelles,* Gallimard, 1951, s. 409-436.

yüzüğünü kaybolmasın diye oradaki Venüs heykelinin parmağına geçirir. Bu heykel Ille kasabasında yapılan bir kazıda yeni çıkarılmış bir heykeldir. Kasabanın zenginlerinden birinin evinin bahçesinde yapılan bir kazıda bulunmuş, daha bulunduğu anda onu kaldırmaya çalışan köylünün üzerine düşerek bacaklarını kırmıştır. Belalı bir heykeldir. Kasaba halkı ondan nefret etmiş, ilk bakışta bahçeye gömülü bir ceset olduğunu düşünmüştür. Heykel olduğu anlaşılınca da onu hiç sevmemişlerdir. Heykele hakaretler ederler, kimi zaman taşladıkları bile olur ve heykel de sanki atılan taşları geri fırlatıyor gibi gelir onlara. Evin sahibi ise onları ilkel kasabalılar olarak görür ve heykele sahip çıkar. Evlenecek olan da onun oğludur zaten. Ama olayın anlatıcısı heykelin yüzünde kötü bir ifade gördüğünü söyler. Oyun bitip de damat yüzüğünü geri almak isteyince heykel elini kapatır ve yüzüğü vermez. Damat olay çıkarır ama herkes onun sarhoş olduğunu ve saçmaladığını düşünür. Olayı araştıran polis, kocasını heykelin boğduğuna dair gelinin verdiği ifadeye inanmaz. Ta ki gerdek gecesinin sabahında damadın boğulmuş ve ezilmiş cesedi bulunana dek. Bu arada heykelin yüzünün işveli ve cilveli gelinin yüzüne benzediğine de dikkat çekelim. Venüs emanet yüzüğü yanlış anlamış, geline özenmiş ve onun yerine gerdeğe girmiştir. Tabii birkaç tonluk gövdesiyle. Bu hikâyede dikkat çekici olan kasaba halkıyla düşmanca bir ilişkiye giren bu heykelin, kasaba ahlâkı dediğimiz şeyin, bağnazlığın, önyargılılığın cezalandırıcısı işlevini yüklenmesidir. Sanki heykel malikane sahibinin bahçesinden değil de, cahil ve önyargılı kasaba halkının gömdüğü bireysel ve ortak bilinçdışından kazılıp çıkarılmıştır. Öykünün sonunda damadın annesi uğursuz heykeli eritip kilise çanı haline getirir ve kiliseye hediye eder. Gel gör ki bu çandan da hayır gelmez, her çalışında dona sebep olarak üzüm bağlarını kurutur.

Başkalaşım öyküleri ilginç ve eğlenceli oldukları ölçüde çözümlenmesi zor, muğlak öykülerdir. Çünkü biçim değiştirme ancak sınırların yok olmasıyla mümkündür. Canlı ile cansız, burası ile aşkınlığın arasındaki sınırların ortadan kalkmasıyla gerçekleşir başkalaşım. Bu türden bir geçirgenlik içinde her nesnenin bir sembole, sembolün alegoriye, alegorinin mesele evrilme potansiyeli yük-

sektir. Canlanan heykel motifini kullanan bir başkalaşım öyküsü olarak Puşkin'in yazdığı *Bronz Atlı* da alegoriden mesele uzanan bir çizgide duran şaşırtıcı bir öyküdür.

Hicive olan merakı yüzünden Çar I. Aleksandr'ın gözünün üstünden eksik olmadığı Aleksandr Puşkin (1799-1837) önce Kafkasya'ya tayin edilmiş, sonra da dört yıl süreyle St. Petersburg dışında yaşamaya mecbur bırakılmıştı. I. Aleksandr'dan sonra başa geçen Çar I. Nikolay ise onu St. Petersburg'a geri çağırmıştı ama bütün yazdıklarını sansür ediyordu. Bu yüzden, bir düello sonucu otuz sekiz yaşında ölen Puşkin'in *Bronz Atlı* öyküsü ancak o öldükten sonra basılabildi. *Bronz Atlı*'nın alt başlığı *Bir St. Petersburg Öyküsü*'dür. Şiir-öykü bir giriş ve iki bölümden oluşur.[8]

Ortasından Neva nehrinin aktığı uçsuz bucaksız bataklıklara bakarken St. Petersburg şehrini hayal eden Çar I. Petro'nun düşünceleriyle başlar giriş bölümü. Sonra yüz yıl ilerleyerek o hayalin gerçekleştiği mucize şehir ve şairin bu şehre, St. Petersburg'a övgüsüyle devam eder. Bu övgüyle birlikte öyküde giderek önem kazanacak karşıtlıklar da dile gelir: Şairin yarı aydınlık odasında beyaz gecelerin ışığıyla okuyup yazdığı anlar, soğuk ve şiddetli kışların yanaklarını kızarttığı kızlar, medeni ilişkilerle renklenen balolarla aynı anda düzenlenen askerî törenler, sarayda doğan erkek çocuğunu kutlayan top atışları ve baharın gelmesiyle Neva üzerindeki buzları eriten güneş. Bunların hepsi St. Petersburg'u yüceltmek için söyleniyor gibi dursa da, iyi şeylerin arkasında sinsi kötülüklerin de (karanlık, savaş, soğuk, buzlar) gizlediği duygusunu uyandırır. Bu giriş bölümü ulus için barış ve huzur yakarışıyla biter. Asıl St. Petersburg öyküsü bu duayı izleyen Birinci Bölüm'le başlar.

Karanlık, fırtınalı bir kasım gecesinde Neva nehri bir adam gibi yatağında atınmaktadır. Öykünün kahramanı Yevgeni belki eskiden soylu bir aileden gelmektedir ama şu an için bir yerde küçük bir memurdur. (Ona bu ismi vermesiyle Puşkin en ünlü eseri *Yevgeni Onegin*'i hatırlatarak okurlarıyla şakacı bir bağ kurar; ha-

8 A.S. Pushkin, "The Bronze Horseman: A St. Petersburg Story", çev. John Dewey, *Translation and Literature,* Mart 1988, cilt 7, no. 1, s. 59-71 [Türkçesi Aleksandr Sergeyeviç Puşkin, "Bakır Atlı", *Poemalar,* çev. Kayhan Yükseler, YKY, İstanbul, 2020, s. 227-246].

zır kalemim bu isme alışmışken kahramanımıza Yevgeni adını veriyorum, der.) Bu küçük memurun da, Büyük Petro'nunkiler gibi olmasa da, kendisi için kurduğu düşler vardır. Biraz para biriktirdikten sonra yakınlarda bir adada bir kulübede annesiyle yaşayan nişanlısı Paraşa'yla evlenmek, çoluk çocuğa karışmak. Uyumadan önce Yevgeni'nin kurduğu bu hayalleri Puşkin şairlerin bazen kurduğu hayallere benzetir. St. Petersburg'un bu küçük sıradan insanının, bu kimsenin pek de önemsemediği kâtibin hayalleri imparatorlarınkine değil, şairlerin hayallerine daha yakındır. Burada sonradan Gogol ve Dostoyevski tarafından yaratılacak başka St. Petersburglu küçük adamları hatırlamamak zor. *Palto*'nun Akakiy Akakiyeviç'ini, *Öteki*'nin Golyadkin'ini, *Burun*'un berber İvan'ını. St. Petersburg'un başkalaşım öykülerini esinlendirmekte sanki özel bir atmosferi vardır.

Bu hayallerle uykuya dalan Yevgeni'nin Neva'nın bütün gece nasıl canavarlaştığından, dalgaların bütün şehri esir aldığından, köprülerin, sütunların çatırdadığından, çatıların uçtuğundan, her şeyin sele kapıldığından, hırsızların seli fırsat bilip evleri yağmaladığından, sel sularında tabutların yüzdüğünden, Rus çarının olanları hüzünle seyretmenin ötesinde pek bir şey yapamadığından haberi olmaz. Sabah olunca I. Petro'nun heykelinin bulunduğu Senato Meydanı'ndaki bir evin önünde selden etkilenmediği görülen iki aslan heykelinin üstüne çıkıp oturur ve çevresindeki yıkımı seyreder. Olup bitene tümüyle kayıtsız, atının üstünde kolu ileriye doğru uzanmış bakır heykel ondan uzağa bakmaktadır.[9] Birinci Bölüm heykelle Yevgeni'nin bu karşılaşmasıyla biter. Daha doğrusu aynı mekânda bulunmakla birlikte karşılaşmamalarıyla. Yevgeni bu anda heykelin farkında değildir; heykel ise zaten ondan çok ötelere bakmaktadır.

İkinci Bölüm'de sel suları çekilmiştir ama geride bıraktığı ölüm, kargaşa, yağma devam etmektedir. Yollar açıldığında Yevgeni bulduğu ilk motorla nişanlısının yaşadığı adaya gider. Paraşa'nın an-

9 Bu heykel Çariçe Katerina'nın I. Petro'nun tahta çıkışının yüzüncü yılının kutlanması vesilesiyle Etienne Maurice Falconet'ye yaptırdığı heykeldir. Bronzdan heykelde Petro atın üzerindedir ve at ayağıyla bir yılanı ezmektedir. Atın Rusya'yı temsil ettiğini söyler bazı yorumcular.

nesiyle yaşadığı evi sel suları sürüklemiş götürmüştür. Nişanlısından da hiçbir iz yoktur. Yevgeni kapana kısılmış bir hayvan gibi olduğu yerde dört döner ve kahkahalarla gülmeye başlar. Aklını yitirmiştir. Şehirde yaşam yavaş yavaş normale dönerken ilham perilerinin sevgilisi (!), şairliğe özenen yeteneksiz Kont Hvostov da hemen felaketin dizelerini yazmaya koyulmuştur. Öykünün Puşkin yaşarken basılamamasının nedenlerinden biri olabilir bu sataşma.[10]

Fırtına diner ama Puşkin'in "zavallı kardeşim" dediği Yevgeni'nin beynindeki fırtına dinmez. Evsizlere karışan, sokakta sadakayla yaşayan Yevgeni'nin eşyaları hâlâ terk ettiği o tek göz odasındadır. Orayı da fakir bir şair kiralar. Yevgeni'ye gelince, o artık kentin meczubudur. Peşine takılan çocukların taşladığı, önüne çıktığı arabaların arabacıları tarafından kırbaçlanan, Rus edebiyatından, özellikle Gogol ve Dostoyevski'nin yapıtlarından pek çok başka örneğini tanıdığımız, horlanan ve ezilen masum meczuplar kervanına katılmıştır.

Bir gece nehir kenarında uyurken kuvvetli bir rüzgârla uyanır. Rüzgâr ona felaketini hatırlatır. Sokaklarda amaçsızca yürürken birdenbire durur. Karşısında selden kurtulmak için çıktığı aslan heykelleri ve onların yanında da bronz heykel durmaktadır. Acıyla hatırlar. Aklı başındadır. Aslanlar da, o aslanlara, karanlığa, "kadere egemen olan iradesiyle bir kentin yaratılmasını emreden dehşet verici figürün" yükseklerden bakan heykeli de Yevgeni'ye yabancı değildir. Puşkin burada heykelin ekfrastik bir tasvirini yapar.[11]

"O alında kim bilir hangi dillendirilmemiş düşünceler, uzaktan bakan tavrında hangi zırhlı kudret vardır. Ve o atta, nasıl bir ateş, nasıl bir güç. Nereye gitmektedir dörtnala bu mağrur at ve o ayaklarla nerelere dalıp nereleri ezecektir?"[12] Yevgeni ajitasyon içinde heykelin etrafında dönerken ona vahşi bakışlar atar. Göğsü sıkışmıştır. Soğuk alnını demir parmaklıklara dayar. Birden içinden

10 Kont Hvostov her vesileyle şiir yazmayı seven ama şiirlerine hiç itibar edilmeyen üçüncü sınıf yeteneksiz bir senatörmüş. John Dewey'in *Bronz Atlı* şiiriyle ilgili çalışması, s. 22, https://media.kasperskycontenthub.com/wpcontent/uploads/sites/18/2015/07/19164724/Bronze-Horseman.pdf

11 Ekfrasis: Görsel bir sanat eserinin yazıyla tasviri.

12 İngilizce çevirisinden serbestçe alıntıladığım dizeler. Bundan sonra da tırnak içine aldığım ifadeleri aynı yöntemle, yani İngilizcesinden serbestçe çevirerek aktarıyorum.

kontrol edemediği "karanlık bir gücün" etkisinde dişlerini sıkıp yılan gibi tıslayarak, "Büyük tasarımların mimarı sen, şimdi gelip sana göstereceğim," der. Ama bunu söylediği anda da dehşetle heykelin yavaş yavaş, öfke ve aşağılamayla ona doğru döndüğü zehabına kapılır. Bundan sonra St. Petersburg sokaklarında Yevgeni'nin kaçışı, heykelin kovalayışı başlar. Gece boyunca Yevgeni atın yolları döven nallarından yankılanan gök gürültüsü gibi seslerden kaçar; heykelse aman vermeden onu kovalar. O geceden sonra Yevgeni ne zaman heykelin bulunduğu meydandan geçse saygıyla şapkasını çıkaracaktır, ta ki cansız bedeni yakın bir adada, bir kulübenin önünde bulanana kadar.

Yevgeni'yle I. Petro'nun bu fantastik karşılaşmasını nasıl yorumlayacağız? Heykeller otoriteyi temsil ettikleri ölçüde sevimsizdirler ama bir de canlanıp zavallı bir adamı kovalamaya başlarlarsa iyice kötücülleşmezler mi? Yevgeni sel felaketinin neden olduğu kişisel trajedisinden o zor coğrafyada bir medeniyet yaratmış I. Petro'yu sorumlu tutmakta ne kadar haklıdır? Haklı da olsa, ona isyan etmeye cüret etmeli midir? Sel felaketinin yıkıcılığıyla heykelin öfkesini eşitleyen Puşkin okura nasıl bir mesaj vermeyi amaçlamaktadır? Mutlak egemen güç hem doğaya hem insana hâkim olma konumundaysa eğer, ona isyan etmenin boşunalığını mı gösteriyordur Puşkin? Yevgeni'nin mahkûm olduğu sonsuz yalnızlık, insansızlık, marjinallik ve sonunda delilikte, bir egemenin kaprisiyle biçimlenmiş tarihin rolü nedir? Ya Yevgeni'nin boşalttığı odaya yerleşen şair? Onun yazacakları kimin hikâyesini kutsayacaktır? Sıradan kurban Yevgeni'ninkini mi, başkaldırmaya cüret ettiği anda canlanarak onu ayakları altındaki yılanı ezdiği gibi ezecek Bronz Atlı'nınkini mi?

Birçok başkalaşım öyküsünde olduğu gibi Puşkin'in *Bronz Atlı*'sı da alegoriyle mesel arasındaki salınımıyla yukarıdaki soruları sordurur ama yanıtlamaz.

Karşılaştırmalı Edebiyat: Tartışmalar*

Bu yazıya karşılaştırmalı edebiyat hakkında sorulmuş ve yüzyıldır yanıtlanmaya çalışılmasına karşın henüz herkesi tatmin edecek bir tarif bulunamamış o zor soruyla başlamak istiyorum: Karşılaştırmalı edebiyat neyle uğraşır, neyi, nasıl karşılaştırır? Türk edebiyatı Türklerin edebiyatıyla, İngiliz edebiyatı İngilizlerin edebiyatıyla (tabii bu yanıt da göründüğü kadar kesin değil: Hangi İngiliz edebiyatı? İrlanda'nın, Galler'in? İskoçya'nın? Hepsi İngiliz edebiyatı mı?) uğraşır, deriz. Ama söz konusu karşılaştırmalı edebiyat olunca anlatmaya başlarız. Diğer disiplinleri tanımladığımız biçimde karşılaştırmalı edebiyatı tanımlayamıyor oluşumuz Charles Bernheimer'ın bu disiplini *anxiogenic* olarak vasıflandırdığı (ben "kaygı üreten" olarak çeviriyorum, kaygılı da diyebiliriz) 1995'ten beri, bu sıfat karşılaştırmacılar arasında sıkça kullanılır oldu.[1] Çünkü karşılaştırmalı edebiyatın ne olduğunu anlatmak o kadar kolay olmadı, hâlâ da kolay değil. Bu kaygının temelinde yalnızca disiplinin çevresinde sonu gelmeyen kuramsal tartışmalar yatmıyor; 1980'lerden itibaren insan bilimlerinin gözden düşmesi, postkolonyalizmin yapısökücülüğü de yanına alarak karşılaştırmalı ede-

(*) Bu yazı bir kitap bölümü olarak istenmişti. Kitabın çıkıp çıkmadığını bilmiyorum.

1 Charles Bernheimer, *Comparative Literature in The Age of Multiculturalism*, Baltimore, 1995, s. 1.

biyata yönelttiği Batı-merkezcilik eleştirisi de bu kaygının sürekli olmasına önemli katkıda bulundu.

Karşılaştırmanın nesnesi nedir? İçeriği nedir? Ne tür edebi ilişkiler, eleştirel yaklaşımlar, analitik araçlar karşılaştırmalı edebiyat disiplinini genel edebiyat eleştirisi disiplininden ayırır? "Karşılaştırmalı" sıfatına gerek var mıdır? Genel olarak "edebiyat" diyemez miyiz? Bu konuda edebiyatçılar ikiye ayrılır. Bir kısmı, yalnızca "edebiyat" diyebiliriz derken, diğerleri "karşılaştırmalı" sıfatının disiplinin belirleyici öğesi olduğunu savunur. Bütün bu sorulara farklı yanıtlar veren karşılaştırmacılar aşağıdaki ortak noktalarda buluşurlar. Karşılaştırmalı edebiyat,

1. En az iki tercihen daha fazla dilin/ülkenin edebiyatıyla uğraşır.
2. Bu edebiyatların anadillerinde okunması önkoşuldur.
3. Karşılaştırmacı anadillerinde okuduğu bu edebiyatları birbiriyle karşılaştırır.

Karşılaştırmacıların belirlemekte en zorlandıkları madde, yönteme ilişkin olan üçüncüsüdür: *Nasıl* karşılaştırır?

1. İki ya da daha fazla dilin edebiyatını karşılaştırırken ulusötesi bir bakış açısı kullanılır. Diğer bir deyişle, edebiyatı ulusal ideolojilerin etkilerinden sıyrılarak okumak amaçlanır.

2. İki ya da daha fazla dilin edebiyatını karşılaştırırken kültürlerarası bir yaklaşım benimsenir. Diğer bir deyişle, kültürel bir ürün olarak görülen edebiyat, bir kültürün diğeriyle olan ilişkisi de göz önünde tutularak incelenir. Bu yapılırken kültürel önyargılardan sıyrılmaya, özellikle de kültürel hiyerarşi gözetmemeye özen gösterilir.

3. Karşılaştırmalı edebiyat iki ya da daha fazla dilin edebiyatını disiplinlerarası bir çerçevede inceler; tarih, sosyoloji, antropoloji, psikoloji, siyaset, iktisat disiplinlerinin verileriyle edebiyatın ilişkisini kurmaya çalışır.

4. İki ya da daha fazla dilin edebiyatını diğer sanat alanlarıyla ilişkilendirerek inceler (resim, heykel, müzik, mimari, sinema).

5. İncelediği iki ya da daha fazla ülke edebiyatındaki edebi akımları, türleri, yazarları, izlekleri karşılaştırır.

6. İncelediği edebiyatların kendi aralarında nasıl etkileştiklerini inceler.

7. Edebi akımların, türlerin, tema ve üslupların zaman içinde nasıl değiştiğini izleyerek bunları da en az iki, tercihen daha fazla dilin edebiyatında gözlemler, benzerlik ve farklılıklarını ortaya çıkarmayı amaçlar.

Şimdi bütün bunlara bakınca şunu söyleyebiliriz: İki ya da daha fazla dildeki edebiyatı birbiriyle ve başka her şeyle ilişkilendiren bir çalışma alanıdır karşılaştırmalı edebiyat. Bu neredeyse anlamsız sayılabilecek kadar geniş bir tanım. Bu yüzden de birçok karşılaştırmacı tanımdan vazgeçip pratiğe yönelmiştir. Ben tanımlayacak olsam, birden fazla edebi geleneğe "ulusötesi ve ulusüstü eğitimli yaklaşım" tanımını yapardım: Yabancı dil öğrenmekten başlayarak, ama bununla da yetinmeyerek, birkaç edebi geleneği yukarıda saydığım biçimde okuyabilecek yetkinliğe ulaşmaya çalışmak, derdim. Bunu söylerken belki insan bilimlerinin en iddialı alanını tanımladığımın farkındayım. Önemli olansa, buradaki olmazsa olmaz kavram, "ulusüstü yaklaşım" kavramına sadakat. Hiçbir ulusun edebiyatını diğerinin üstünde tutmamak. Bu da bizi bir paradoksla yüzleştiriyor. Ulusal sınırları aşan bir kavrayış karşılaştırmalı edebiyatın olmazsa olmazıydı (transnasyonal sözcüğü tılsımlı sözcük haline gelmişti), ama bu anlayış da elbette ulusal edebiyatların kuruluşunun bir sonucu olarak, daha doğrusu, ulusal edebiyat çalışmalarına bir tepki olarak ortaya çıkmıştı. Yani, kendini ulusal edebiyatların karşısında konumlayan karşılaştırmalı edebiyat, ortaya çıkışını ulusların ortaya çıkışına borçluydu.

Her şey Goethe'nin bir Çin romanı okuyup, çok etkilenip, sekreteri ve arkadaşı Eckermann'a (yıl 1827'dir; karşılaştırmalı edebiyatın doğum yılı sayılır) "Artık edebiyatı ulusötesi ve ulusüstü okumanın zamanı gelmiştir; dünya edebiyatı kapının eşiğindedir ve elbirliğiyle onu içeri almalıyız" demesiyle başlar.[2] Bu çağrıya verilen ideal yanıt ulusal edebiyat bölümlerinin ötesine geçen bir edebiyat anlayışı geliştirmek, Doğu/Batı, küçük/büyük, marjinal/merkezi, yerel/evrensel gibi ikilikleri yok eden kapsayıcı bir dünya edebiyatı iklimi yaratmak, farklı fakat eşit bir edebi coğrafyada çalışmak olmuştur. Fakat bu ideali gerçekleştirmenin kolay ol-

2 David Damrosch, *What is World Literature*, Princeton, 2003, s. 12.

mayacağı da daha başlangıçta fark edilmiştir. Karşılaştırmalı edebiyatın kurumsallaşması, amaçları, gerçekleştirebildikleri, gerçekleştiremedikleri konusunda bu farkındalıkla yazılmış üç önemli rapor vardır. Bunlar, Harvard Üniversitesi'ndeki programı yürüten ve disiplinin kurucularından sayılan Harry Levin'in "Levin raporu" diye anılan rapor (1965) ve bu rapora yöneltilen eleştirileri içeren, Yale Üniversitesi'nden Thomas Greene'in yazdığı raporla (1975), Levin'in öğrencisi olmuş Charles Bernheimer'ın yazdığı (1993) raporlardır.[3]

Levin raporu disiplinin kuruluşunu anlatır ve kuruluş ilkelerini saptamaya çalışır. Ana hatlarıyla özetlersem, Levin, karşılaştırmalı edebiyat doktoralarının ulusal edebiyatlar bölümlerinden uzmanların katılımıyla oluşturulacak bir bölümler arası komite tarafından yürütülmesini (ki benim doktora çalışmalarımı yaptığım 1968-1978 yılları arasında böyleydi, yanılmıyorsam hâlâ da böyle), bir klasik dil dışında İngilizceden başka en az üç modern dil bilinmesini, disiplinin ulusötesi özelliğinin ön planda tutulmasını, disiplinlerarası ilişkilerin iyi tanımlanıp kurulmasını teklif eder. İzleyen iki rapor disiplindeki aksamaları hedef alır; bunlar, yöntem muğlaklığı, yabancı dil sorunu ve en önemlisi, disiplinin Batı merkezciliğidir.

Greene raporu Levin raporunu elitizmle eleştirir; özellikle de karşılaştırmacının bilmesi gereken diller Batı dilleri olduğu için. Lisans programlarında Greene de, Levin gibi, farklı edebiyat metinlerinin lisans düzeyinde çeviriden okunabilmesini kabul eder. Ve karşılaştırmalı edebiyatta çeviriye bir miktar daha alan tanınabileceğini söyler. Bernheimer (1993) ise hem Levin hem de Greene raporlarını elitist bulur. Karşılaştırmalı edebiyatın disiplinlerarası ilişkilerinin ihmal edilmemesi gerektiğini savunur. Disiplini, Batı dillerini çok öne çıkaran bir dil hiyerarşisini sürdürmekle itham eder. Kültürel farklılıklar kadar benzerlikleri de vurgulamak, bu farklılık ve benzerlikleri açıklayacak sosyal ve tarihsel bağlamları iyi bilmek, çok kültürlülüğü de aşan küresel bir perspektife sahip olmak, yerel önyargılardan kurtulmak, ama yereli de asla ikin-

3 Charles Bernheimer, *Comparative Literature in The Age of Multiculturalism*, Baltimore, 1995, s. 21-48.

ci plana atmamak, evrensel edebi değerler saplantısından kurtulmak bu raporda vurgulanan konulardır. Bernheimer raporu, karşılaştırmalı edebiyat disiplininin çıkışındaki Avrupa-merkezciliğin revizyona uğramasında etkili olmuş, bu konuda referans noktası teşkil etmiştir.

Charles Bernheimer karşılaştırmacının önyargılı davranmaktan kaçınabileceği bazı yöntemlere işaret etmişti: Batı dillerinde uzmanlaşmış hocaların Doğu dillerini bilen uzmanlarla ortak ders vermeleri, böylece çeviriden okumayı sağlıklı bir biçimde mümkün kılmayı sağlayabileceği; bu ortak derslerin yakın disiplinlerin uzmanlarıyla da birlikte verilebileceği gibi. Bu öneriler görece muhafazakâr karşılaştırmalı edebiyatçılar tarafından yadırgandı. Çünkü karşılaştırmalı edebiyatın kuruluşunda en büyük yasak çeviriden okumaktır. Yakın disiplinlerle birlikte okumak ise, karşılaştırmalı edebiyatı sulandırıp diğer disiplinlerin gölgesinde kalmasına (özellikle de kültür incelemeleri) ve erimesine yol açabilirdi. Bir de ulusal edebiyatların uzmanlarına olan güvensizlik vardı. Çünkü ulusal edebiyat bölümlerinin yapıları katıdır ve bu bölümler ulusal ideolojileri kucaklamaya yatkındır. Bu demek değildir ki, karşılaştırmacı ideolojiden bağımsızdır ya da ideolojik bagajlarından tümüyle kurtulmuştur. Ama karşılaştırmalı edebiyat disiplininin önde gelen amacı, bu disiplinin uzmanlarının ötekileştirici ideolojik bagajlarından arınmak üzere yüksek bir farkındalığa erişmelerini sağlamaktı. Çünkü karşılaştırmalı edebiyat çalışmaları temelinde bir edebilik çalışmasıdır; farklı coğrafyalardan metinleri birbirleriyle konuşturmayı amaçlar, farklılıkların altını özellikle çizerek edebiyat okumalarını çeşitlendirmeyi öngörür; hiçbir edebi kanonun başka bir kanona üstünlüğünü varsaymaz.

Karşılaştırmalı edebiyatın başlangıcına ilişkin farklı tarihler verilirse de, çoğunlukla kabul gören kuruluş tarihi Romanyalı Hugo Meltzl'in kurduğu, alanın ilk dergisi sayılan, Almanca başta olmak üzere Fransızca, Macarca, İngilizce, İtalyanca makaleler içeren *Acta Comparationis Litterarum Universarum* (1877-1888) dergisinin çıktığı ve İrlandalı edebiyatçı Hutcheson Macaulay Posnett'in yazdığı *Comparative Literature* kitabının basıldığı 1886 yılına götü-

rülür. 1896'da Joseph Texte Lyon Üniversitesi'nde Karşılaştırmalı Edebiyat kürsüsünü kurar. Onun ölümünden sonra karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarına Lyon'da karşılaştırmalı edebiyat dersleri veren Fernand Baldensperger devam eder. Alman edebiyatı uzmanı olan Baldensperger, Lyon Üniversitesi'nden sonra Sorbonne, Strasbourg ve Harvard üniversitelerinde İngiliz, Fransız ve Alman edebiyatlarında verdiği derslerle Fransa ve Amerika'da karşılaştırmalı edebiyatın kurucularından sayılır. 1921'de Paul Hazard'la birlikte çıkardıkları *Revue de Littérature Comparée* dergisi alanın önemli yayınıdır. Karşılaştırmalı edebiyat bu yıllarda edebi etkileşim çalışmalarında yoğunlaşır.

Etkileşim çalışmalarının öncüsü Sorbonne'lu profesör Abel François Villemain'dir (1790-1870). Bu nedenle de adı sıkça karşılaştırmalı edebiyatın öncüleri arasında anılır. Ortaçağ'da, henüz ulusal sınırlar belirlenmemiş ve edebiyat da ulusal dillerde yazılmazken, edebi etkileşim çalışmalarının fazla bir anlamı yoktu, ortak dil zaten Latinceydi. Bu çalışmalar, 19. yüzyıldan itibaren ulusal edebiyat disiplinlerinin kurulması ve ulusların kendi edebiyatlarının üstünlüğü konusunda iddia sahibi olmalarıyla başladı; ulusalcılığın zirve yaptığı Birinci Dünya Savaşı yıllarına kadar yükselişini sürdürdü. Savaş sonrasında edebiyatın dünya barışına hizmet edebilecek bir sanat dalı olarak görülmesiyle, etkileşim çalışmalarında kimin edebiyatı daha üstün ve etkilidir vurgusu azaldı. Bu, postkolonyal akımın ağırlık kazanması ve postkolonyal bilincin yerleşmesine kadar böyle sürdü. Postkolonyalizmle birlikte etkileşim çalışmalarında Batı'yı merkez alan merkez-çevre edebiyatları modelini benimseyen yaklaşımlar ağır bir eleştirinin hedefi oldular. Bu süreçte en önemli mesele dünya edebiyatı kanonlarının yeniden gözden geçirilmesi meselesi oldu.

Fransız ekolünün öncülüğünde gelişen etkileşim çalışmalarına en yüksek sesli itiraz Yale'de karşılaştırmalı edebiyat dersleri veren ve Austin Warren'le birlikte disiplinin önemli kitaplarından birinin sahibi (*Theory of Literature*) René Wellek'ten gelmiştir. Wellek, edebi etkileşim çalışmalarının 18. yüzyıl pozitivizminin devamı olduğunu ve bu tür çalışmaların karşılaştırmalı edebiyat alanını kısıtlamaktan başka bir yararı olmadığını söyler. Olsa olsa, neye

hizmet edeceği belli olmayan devasa bir paralellikler, benzerlikler, özdeşlikler arşivi yaratmaktan öteye geçemez ve asıl meseleyi, bu ilişkilerin ne gösterdiğinin analizini ıskalarlar.[4]

Genelde şöyle bir anlayış yaygındır: Amerika'da karşılaştırmalı edebiyat başka dillerdeki edebiyatlarla ve insan bilimlerinin bütün dallarıyla ilişkilendirilerek okutulurken, Fransa'da yalnızca iki edebiyatın etkileşimine odaklanarak okutulur. Fransız etkileşim ekolüne göre karşılaştırmanın geçerliliğini sağlamak için iki yazar arasındaki buluşmalar, mektuplaşmalar, okudukları ortak kitaplar saptanacak, ancak ondan sonra bu iki yazar karşılaştırılabilecektir. Harvard'da okuduğum yıllarda şu şaka yapılırdı: Balzac'ı başka bir yazarla karşılaştırmak istiyorsanız oturduğu sokağın bakkalından kimlerin alışveriş ettiğini, bakkalın ailesi ve akrabalarının kimler olduğunu belgelemeden işe koyulamazsınız. Bu iki yaklaşımdan birincisi gevşekliği, ikincisi de katılığı açılarından eleştirildi.

ABD'de karşılaştırmalı edebiyat Yeni Eleştiri yönteminin etkisinde geliştiği için olacak, Fransa'daki etkileşim belgelendirme saplantısından uzak durdu. Mutlaka etkileşim kanıtı bulunmasında ısrar eden Fransız ekolüyle, tümüyle yakın okumaya dayalı Amerikan ekolü iki uç noktayı oluşturur. Yeni Eleştiri, herhangi bir edebiyat metninin, yazarından, tarihsel ve coğrafi bağlamından bağımsız, yalnızca "edebi"liğini öne çıkarmayı amaçlayarak okunmasını öngören bir yöntemdir. Üslup, imge, edebi sanatlar ve bütün bunların yapıtın anlam bütünlüğüne katkısını göstermeyi amaçlarken, anlam bütünlüğünü de varsayar. Sonradan bu yöntem hem yapısökücülüğün hem de postkolonyal yaklaşımın eleştirisine uğradı. Yapısökücülük, hiçbir okumanın sabit bir anlam üretmekte yeterli olamayacağını savunurken, postkolonyalist kuram da, Yeni Eleştiri'nin tarih dışılığının, edebiyatta evrensel zevk ve kıstaslar oluşturmakla sonuçlanabilecek bir "edebi"liğin peşinden gitmesinin, Batı merkezli estetik değer ve normların evrenselleştirilmesi anlamına geldiğine dikkat çekti. Soru şuydu: Batı dışındaki dünya edebiyatını Batı eleştiri geleneğinde, Aristoteles ve Platon'dan beri oluşturulmuş ölçütlerle okumak doğru mudur? Meşru mudur? Bu

4 René Wellek, "The Crisis of Comparative Literature", *Concepts of Literature,* New Haven, 1963, s. 282-296.

ölçütleri uygulamak karşılaştırmacının dünya edebiyatlarını farklı fakat eşit görme ilkesini zedelemez mi?

Bu sorulara, Aijaz Ahmad, Gayatri Spivak, Aamir Mufti gibi postkolonyal karşılaştırmacılar "Zedeler, hem de kaçınılmaz bir biçimde zedeler" diye yanıt verdiler. Bu eleştirmenlerin daha katı olanlarına göre, merkez Doğu olmalı ve Batı o merkezden yeniden okunmalı, Batılı estetik ölçütler Doğu estetiğiyle sorgulanmalıydı. Yoksa dünya edebiyatı kavramı oryantalist bir kavram olmaktan kurtulamazdı. Bu amaçla edebiyat tarihi de yeniden yazılmalı, örneğin romanın çıkışına ilişkin teoriler ciddi biçimde sorgulanıp gözden geçirilmeliydi. Benim *Babalar ve Oğullar: Türk Romanının Epistemolojik Temelleri* adlı çalışmam da bu eleştirilerden nasibini aldı. Gerçi eleştiriler postkolonyalist karşılaştırmacılardan değil de, Türkoloji uzmanlarından geldi ama içerik olarak aynıydı. Türkologlara göre benim çalışmam Batı eleştiri geleneğinin aygıtları kullanılarak yapılmıştı ve bu yüzden başarısızdı.

Benim bu eleştiriye tepkim ancak şu olabilirdi: Böyle bir eleştiride elbette haklılık payı vardır. Ama Doğu'yu öncelemekle karşılaştırmalı edebiyatın aşmaya çalıştığı bir açmaza, yeni bir merkez yaratma açmazına düşülmüyor mu? Formasyonu ister Doğu, ister Batı eğitiminden kaynaklansın, bir karşılaştırmacının buna karşı yapabileceği hiçbir şey yok mu? İdeoloji dediğimiz cendere kırılamaz bir şey mi? Bence kırılabilir. Formasyonun içerdiği paradigmalara hapsolmamak, incelenen edebiyatın eleştirel, estetik ve kültürel paradigmalarını öğrenip anlamak, bu çabanın sınırlarını kabul ederek eleştiriye ve öğrenmeye açık olmak. Çünkü farklı formasyonlar ancak böyle bir anlayış sonucu törpülenebilir, yeni bakış açılarını kabullenebilir. Hiyerarşik önyargılardan arınabilmiş okumalara ancak böyle, mümkün olduğunca tabii, ulaşılabilir. Benim yaklaşımım Edward Said'in, *Culture and Imperialism* adlı yapıtında, bir müzik terimi kullanarak "kontrpuan" okuma dediği yaklaşıma benzer. Bu yaklaşım, metne hem yakın okumanın gerektirdiği yorumu hem de o metnin yer aldığı tarihsel, sosyolojik ve en önemlisi diğer yorum ve okumaların sağladığı bakış açılarını birbirleriyle konuşturarak, içiçe geçirerek analiz etmeyi önerir. Özetle, çok sesliliğin, çoklu bakış açısının farkındalığıdır *kontr-*

puan okuma. Ben Batı edebiyatlarında eğitim görmüş bir karşılaştırmacı olarak anadilimdeki yapıtları böyle bir farkındalıkla ve bu farkındalığın gerektirdiği ev ödevini yaparak okumaya çalıştım.

Gel gör ki, postkolonyal eleştirmenlere göre bu farkındalığa sahip olmak imkânsızdır. Niyet ne kadar iyi olursa olsun, belirli bir kültürel formasyonla başka bir edebiyat, o edebiyatın dili çok iyi bilinse bile, anlaşılamaz. Bunu yapmaya çalışmak boşunadır. Ama o zaman karşılaştırmalı edebiyat diye bir alan da olamaz. Nitekim bu görüşü savunan postkolonyalist Gayatri Spivak'ın tartışmalı kitabının adı da *The Death of a Discipline*'dir (Bir Disiplinin Ölümü).[5] Bu kitapta Spivak karşılaştırmalı edebiyat disiplininin ölümünü ilan eder. Çünkü karşılaştırmalı edebiyat, kuruluşundaki amacı olan ulusüstü bir dünya edebiyatı çalışmasını gerçekleştirmek bir yana, emperyalizmin amacına hizmet etmiş, yerel kültürlerin köksüzleşmesine neden olmuş, neredeyse imkânsız sayıda ve yetkinlikte yabancı dil bilmeyi gerektirdiği için bunu çeşitli nedenlerle (en önemli neden sınıfsaldır) gerçekleştiremeyecek olanları disiplinin dışına itmiş, edebiyatı küresel kapitalizmin pazar ekonomisinin kurallarıyla çerçevelemiştir. Bu karşılaştırmalı edebiyatın daha kuruluşundaki Batı merkezciliğinin sonucudur. Tedavisi de yoktur. Çünkü kültürlerarası ilişkide, ister yabancı dildeki yetkinlik, ister çeviri yoluyla olsun, bir kültürdeki insanın diğer bir kültürün edebi yapıtındaki duyguyu tümüyle yakalaması olanaksızdır. Bu duygu meselesinin üzerinde çok durur Spivak ve büyük ölçüde de haklıdır. Ama karşılaştırmalı edebiyattan vazgeçmeyi gerektirecek kadar haklı mıdır, bundan emin değilim. Küresel edebiyat yerine gezegen edebiyatı terimini öneren Spivak, bu önerisiyle ekolojik eleştiriye de göz kırpar. Spivak'ın gezegencilikten kastettiği karşılaştırmacıların yerel edebiyatların sınırlarını zorlamamaları gibi bir uyarıysa, bu uyarı çözdüğünden daha çok sorun yaratmaya gebedir.

Dünya edebiyatına karşılaştırmalı edebiyat pratikleriyle ulaşılabileceğine inanmış ve bütün meslek hayatını buna adamış, çok dil bilmeyi önemsemekle birlikte çeviriyi de küçümsemeyen David Damrosch'la Spivak arasında ilginç ve eğlenceli bir münazara var-

5 Gayatri Chakravorty Spivak, *Death of a Discipline*, New York, 2003.

dır. Damrosch bu münazaraya, Columbia Üniversitesi'nde aynı bölümde çalıştıkları zaman sık sık düştükleri fikir ayrılıklarına, bu fikir ayrılıklarının kendisi için her zaman verimli sonuçları olduğuna değinerek başlar. Karşılaştırmalı edebiyatın gerektirdiği yabancı dil yetkinliğinin doktora yıllarının başında kendisini de ne kadar kaygılandırdığını bir anısıyla aktarır.

Paul de Man'ın ağır teorik yoğunluklu bir seminerinden çıkmıştır Damrosch. Man'ın konuşmasındaki birçok teorik inceliği takip edemediğini düşünmektedir. Birlikte yürüdüğü aynı seminerdeki arkadaşı da benzer duygular içindedir. Bir noktada arkadaşı dönüp, "Yalnız, Fransızcası iyi değil," der, Paul de Man'ı kastederek. De Man Belçikalı olduğu için, aksanı Paris aksanı değildir ve teorinin ağırlığı altında ezilmiş bu doktora öğrencisi için De Man'ın bu kusuru ufak da olsa bir tesellidir. Damrosch kendini daha da kötü hisseder. Hem teoriyi pek kaptıramamıştır hem de Fransızca aksanı maalesef ağır Amerikan aksanıyla malûldür. "O zamanlar," der, Damrosch, "aksansız Fransızca ve Almancanız yoksa karşılaştırmalı edebiyat bölümlerinde işiniz zordu" (1975 Yale'deki doktora programında ilk yılından söz etmektedir). Damrosch bunu karşılaştırmalı edebiyat doktora programlarında yabancı dilin neredeyse fetiş haline getirildiğinin farkında olduğunu belirtmek için anlatır.[6] Ben de buna kendi tecrübemi ekleyebilirim. Klasik Yunanca muafiyetini karşılayabilmek için *İlyada*'yı baştan sona ezberlemek zorunda kaldığım 1971 yılını örnek göstererek.

Soru şu: Bu türden engeller disiplinin ölümünü ilan etmek için yeterli mi? Çeviriyle ya da başka bir kültürün dilini çok iyi bilmekle beraber o dildeki "yerli" duygunun yakalanamayacağı gerçeği dünya edebiyatının okutulmasından alıkoymalı mıdır edebiyat bölümlerini? Aynı münazarada Damrosch, Spivak'ın başka bir eleştirisine de yanıt verir. Spivak dünya edebiyatı yapmaya kalkışan uzmanların büyük avanslarla antolojiler hazırladığını söylemiştir. Damrosch, bırakın böyle büyük paraların söz konusu olduğunu, bu antolojilerin hiç pazarı olmadığı için ve yalnızca üniversite kütüphanelerinde bulundurulduklarından için ancak büyük fedakârlık-

6 David Damrosch, "Comparative Literature/World Literature: A Discussion", *Comparing The Literature*, Princeton, 2020, s. 456.

larla basılabildiğini söyler. Spivak sözünü geri alır. Ve İstanbul'da bir konferansta Damrocsh'la nasıl nazik ve saygılı bir karşılaşmaları olduğundan söz eder.

O konferansta ben de vardım. Sanırım 2010 yılıydı. İstanbul Bilgi Üniversitesi'nde "Aralık'ta Dünya Edebiyatı" başlığıyla yapılmış bir konferanstı. Karşılaştırmalı edebiyatın önde gelen akademisyenlerinden önemli bir grup bir araya gelmişti. Spivak da bir konuşma yapmıştı. Konuşmanın konusu yukarda sözünü ettiğim çeviri ya da yabancı dil yoluyla yerel duygunun yakalanamayacağı hakkındaydı. Bunun için ülkesindeki bir bahçıvanın mırıldandığı bir ezgiden söz ediyordu. Buraya kadar konuşma oldukça anlaşılırdı. Ama Spivak konuşmaya Kant estetiğini katarak ilerleyince takip etmek zorlaştı. Bir noktada öyle bir cümle kurdu ki, ben hiçbir şey anlamadım. Cümleyi not ettim. Konuşmanın sonundaki soru cevap sırasında bu cümleyi biraz daha açıklamasını rica ettim. Yanımda Bruce Robbins oturuyordu. Kulağıma "İyi ki sordun, iyi ki sordun," diye fısıldadı. Spivak bana cevap vermek yerine gözleriyle dinleyiciler arasında birini aramaya başladı. Ve buldu. "Karşımda bir öğrencim oturuyor. Bu soruyu yanıtlamasını ondan isteyeceğim," dedi.

Söz konusu öğrenci artık ne kadar olan bitenin farkındaydı, konuşmayı ve soruyu ne kadar dinlemişti, bilemiyorum. Ama çok heyecanlandı. Epeyce bir sustu. Sonra sesi titreyerek ve kekeleyerek tek bir kelime çıkardı ağzından: "Agency," dedi. "Faillik." Postkolonyalizmin tılsımlı kelimelerinden biri! Hatta en tılsımlısı. Ben sorduğum soruyla öğrenciyi bu sıkıntılı duruma düşürdüğüm için bin pişman oldum. Spivak ise memnundu. Tatmin olmuştu. Bir sonraki soruyu aldı. Bu anımı şunun için anlatıyorum. Her türlü güç gösterisinin karşısında olması gereken bir düşünce sistemi olan postkolonyalizmin en heyecanlı, hatta militan sözcülerinden biri, orada tatsız bir güç gösterisinde bulunmuştu. Öğrencisine bir emrivaki yapmıştı. Çocukcağız belki o sırada bizi dinlemiyordu bile. Belki hayal kurmaktaydı. Belki de dinliyordu ama Bruce ve benim gibi o cümleden o da bir şey anlamamış ve merakla Spivak'ın yanıtını beklemekteydi. Soruyu yanıtlamanın kendine düşeceği ise herhalde beklediği en son şeydi. Verebildiği tek keli-

melik ilgisiz yanıta gelince, anlaşılan hocasının dersinden aklında kalan o tek kelimeydi!

Duyguyu yakalama meselesini hafife aldığım için yazmıyorum bunları. Yerel bir duygunun, o yerele mensup olmayan bir yabancı tarafından ne kadar yakalanabileceği, ne kadar aktarılabileceği, ne kadar "tercüme" edilebileceği ve o duyguya haksızlık etmeden ne kadar "evrenselleştirilebileceği" gerçekten önemli. Bunu, Spivak'ın yaptığı gibi, Kant estetiğinin derinliklerine dalarak, oradan Schiller'in insanın estetik eğitimi modeliyle Kant estetiğini nasıl evcilleştirildiğine geçerek anlatmaya bence gerek yoktu. (Bazen teori beni çok rahatsız eder!) Sonuçta hepimizin aşina olduğu bir klişe var (ama doğru bir klişe): *Lost in translation*: Çeviride kaybolan. Bu klişenin doğruluğunu kanıtlamak için yüksek teoriye ne kadar gerek var, bilemiyorum. Peki, dünya edebiyatının çalışılabileceğine, hatta çalışılması gerektiğine inanan benim gibi birisi için o yiten duyguya ne olacak sorusunun yanıtı var mı? Benim yanıtım şu: Ne kadarı yakalanabilirse o kadarı yakalanır. Ve başka bir duygu da yakalanabilir kimi zaman. Yakın ya da uzak bir duygu. Bunda ben bir sakınca görmem. İyi bir çeviriyle yakalanan bir duygu (aklımda Cevat Çapan'ın çevirileri var) okuru dünyanın uzak bir yöresinden daha da mı uzaklaştırır, yoksa bir biçimde oraya daha mı yaklaştırır? Bence ikincisi. Ve bu karşılaştırmalı edebiyatın ve dünya edebiyatı çalışmalarının dünya insanlarını birbirine yakınlaştırma amacına hiç de aykırı bir şey değil.

1960'ların ilerici ve enternasyonalist atmosferinde karşılaştırmalı edebiyat bölümleri çok revaçtaydı ve en iddialı öğrenciler bu bölümleri seçiyorlardı. 1968'de ben Harvard Üniversitesi'nde doktora programına girdiğimde, bölüm başkanı ve alanın kurucularından Harry Levin, hem hocam hem de danışmanımdı. Harry Levin yöntem ve kuram arayışlarının vakit kaybı olduğunu düşünüyordu. 1968'de yaptığı bir konuşmada, "Edebiyatı karşılaştırmak yerine edebiyatın karşılaştırılması hakkında konuşarak çok fazla zaman ve enerji kaybediyoruz," demişti. Bu tutum Harvard Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde bir anekdotun yayılmasıyla ilişkilendirilmişti. Bir doktora öğrencisinin karısı bir gece rüya görür. Rüyasında, kocası ve kendisi, eve yanaşan bir kamyonun sesiyle ve kapının

çalınmasıyla uyanırlar. Kocası kapıyı açınca karşısında iş tulumlarıyla duran iki kişi görür. Bunlar bölüm hocalarından Renato Poggioli ve Harry Levin'dir. Öğrenci yukarı yatak odasına çıkar ve karısına haber verir: "*The men are here to compare the literature*" yani "Adamlar edebiyatı karşılaştırmaya gelmişler". İngilizce söyleninceye "*the men are here to compare the literature*", "*the men are here to move the furniture*"ın (adamlar eşyayı taşımaya gelmişler) parodisi gibidir.[7] Yıllarca gülümsenerek anlatılan bu anekdot, David Damrosch'ın yakınlarda çıkan kitabının da ilk sayfalarında yer alır.[8]

Yarım asırdan fazla bir zaman sonra bu anekdotu tekrar anlatırken Damrosch postkolonyal bir duyarlılığı araya sıkıştırmaktan da geri durmaz. Hikâyede sinsice gizlenmiş cinsiyetçi ve sınıfsal tınıya vurgu. Doktora öğrencisinin karısı için alanın en önemli iki ismi bir anlam ifade etmeyeceği için kocası onlardan "adamlar" diye söz eder. Edebiyatı karşılaştırmayı da sanki eşyayı taşımaya gelmişler gibi bir dil kalıbı kullanarak domestik bir hale getirir. Üstelik Poggioli ve Levin işçi tulumları içindedir. Bu da anlı şanlı iki Harvard profesörüyle taşımacılar arasındaki sınıf farkından kaynaklanan bir mizah amaçlar. David Damrosch artık birçok üniversitede çok düşük maaşlı yarı zamanlı öğretim elemanlarının kullanılmasıyla bu sınıf farkının da kapanmakta olduğuna dair acı bir yorum yapar (s. 3).

Harry Levin için karşılaştırmalı edebiyat hümanist bir disiplindi. Ulusal sınırları aşan ve edebi başyapıtların ışığında bir dünya uygarlığına kavuşmayı mümkün kılacak bir araştırma konusuydu edebiyatları karşılaştırmak. Ama Levin'in kurduğu bölümde edebiyat gerçekten de Batı merkezliydi. Doktora öğrencileri İngilizce dışında üç modern Avrupa dili bilmek zorundaydılar. Rusçayı saymazsak bu dillerin hepsi Avrupa dilleriydi. Uzmanlık alanları bu üç dilde seçecekleri anadal ve yandal programlarından oluşmalıydı. Doktora sınavlarına girmeye hak kazanabilmek için bunlardan başka bir de klasik Latince ya da Yunancadan yeterli sınavı vermek zorunluluğu vardı. Ama bu tarihte artık Levin'in Harvard Üniversitesi'nde kurduğu ve bölüm başkanlığını yaptığı Karşılaştırmalı

7 Harry Levin, *Grounds for Comparison*, Cambridge, MA., 1972, s. 75.

8 David Damrosch, *Comparing the Literatures*, Princeton, 2020, s. 1.

Edebiyat Bölümü'nün ciddi bir rakibi vardı. Yale'deki Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü. Orada René Wellek, Thomas Greene, Paul de Man, Peter Brooks gibi önemli kuramcılar ders veriyordu. Karşılaştırmalı edebiyat doktora öğrencileri için artık Yale'in öncülüğünü yaptığı teori önemliydi. Büyük harfle yazılan "Teori"nin altına Edebiyat Teorisi, Kadın Çalışmaları, Kültür Çalışmaları, Semiotik, Söylem Analizi giriyordu.

Bölümün kurama yer vermemesi bazı öğrenciler tarafından ciddi bir biçimde eleştiriliyordu. Bu eleştirinin altında Yale'in gerisinde kalmış olmanın getirdiği hırs kadar, giderek Amerikan üniversitelerinde yaygınlaşan teori programları yüzünden mezuniyette iş bulamamak korkusu da yatıyordu. Harvard'da ilk yılımdı. Gergin bir bölüm toplantısı olmuştu. Daha eski öğrencilerden biri, sonradan sözünü ettiğim raporu yazacak olan Charles Bernheimer, Harry Levin'e, dersinde neden birtakım isimleri (Nietzsche, Freud, Marx) okutmadığını sormuştu. Harry Levin de bu kuramcı isimlerden çok edebi yazarların bilinmesinin önemli olduğunu söylemişti. Müthiş bir duyarlık ve nezaketle yürütülen bu konuşmayı dikkatle dinlerken alttaki gerginliğe ilişkin sezinlediğim şey Harry Levin'in *Thematics* (İzlekçilik) seminerinin yetersiz kaldığının ima edildiğiydi. Bu ders bölüme giren bütün öğrencilerin almak zorunda olduğu tek seminerdi. Amerikan üniversitesinde bu zorunlu seminere *pro-seminer* denir ve amacı öğrencileri disiplinin araştırma alanı ve yöntemiyle tanıştırmaktır. Bernheimer bu seminerde eksik olan teorik okumaları kastediyordu. Bense, o seminer sayesinde muhteşem metinlerle tanışmış olmanın verdiği heyecanla kendimi bu eleştirilerin karşısında konuşlandırmıştım. Teoriye duyduğum kuşku ve uzaklık belki de bu ilk izlenimlere uzanıyor.

1968-1969 yılında bu seminere katıldığım zaman aldığım notlara geri dönüp baktığımda on iki hafta boyunca şunların yapılmış olduğunu gördüm: Hamlet, Faust, Don Juan, Asi/Şeytan, Öldüren Kadın, Çiftil, Arayış, Ev, Shakespeare'e Farklı Tematik Yaklaşımlar, Bachelard, Bakir Topraklar. Bu konuların her biri için semineri alan herkesin okuyacağı dört ya da beş kitap (sunum yapacakların okuyacakları kitaplar belirtilmemişti bile) verilmişti. Semineri gerektiği gibi takip eden çalışkan bir doktora adayının sırf

bu ders için bir dönemde elli-altmış arası kitap okuması bekleniyordu. Bir dönemde dört ders alma zorunluluğunu düşünürsek, bu hatırı sayılır bir okuma yüküydü ama Harry Levin'in edebiyatı karşılaştırmak yerine karşılaştırmalı edebiyat hakkında konuşarak vakit kaybediyoruz uyarısı doğrultusunda uyguladığı yöntemiydi. (Ben okudum mu bu kitapları? İster inanın ister inanmayın, gecemi gündüzüme katıp hepsini okudum.)

Thematics'e yöneltilen eleştiri edebiyatın tarihsel ve yerel boyutunu ihmal ettiğiydi. Evrensel bir yaratıcılık varsayımıyla, insanlığın ortak bilincinin ya da bilinçdışının sonucu oluşmuş mitler, söylenceler, masallar, folklorik öğeler, arketipler üzerinde yoğunlaşmasıydı. Levin de bu eleştirideki haklılık payını görüyor ama bunun izlekçilik çalışmalarına tarihsel bir boyut eklenemez anlamına gelmediğini göstermeyi amaçlıyordu. Buna örnek olarak sık sık Erich Auerbach'ı anardı. Auerbach bir tek sözcüğü, *figura* sözcüğünü alır. Ve bir tek sözcüğün tarihsel bir eksende nasıl değiştiğini gösterir. Bu büyük çalışma İstanbul'da, Edebiyat Fakültesi'nde, Nazilerden kaçan bilim adamlarından biri olan Erich Auerbach tarafından yapıldığı için *Mimesis or Representation of Reality in the West* karşılaştırmalı edebiyatın kurucu metni sayılır. Yirmi bölümden oluşan kitap Homer, Petronius, Tacitus, Tours'lu Gregory, Chanson de Roland, Cervantes, Orta Çağ Ahlâk Oyunları, Dante, Boccacio, Antoine de la Salle, Rabelais, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, La Brueyeres, L'Abbé Prévost, Schiller, Stendhal, Goncourt kardeşler ve Virgina Woolf'tan metinleri tarayarak, tek bir tema üzerinden, Batı yazınında günlük yaşamın nasıl temsil edildiği teması üzerinden, gerçekçiliğin tarihini inceler. Bu nedenle de Emily Apter gibi bazı karşılaştırmacılara göre karşılaştırmalı edebiyat disiplini Auerbach ve arkadaşı Leo Spitzer'in çalışmalarıyla İstanbul'da kurulmuştur.

Erich Auerbach'ın yöntemi onunla kendisini sürgünlük kaderinde özdeşleştiren Edward Said'e de esin kaynağı olmuştur. Edward Said, ilk önemli kuramsal kitabı *Beginnings*'e Erich Auerbach'ın "Philology and Weltliteratur" başlıklı makalesinin etkisini teslim eder.[9] Herhangi bir yazın metnini kültürel/tarihsel/epis-

9 Edward Said, *Beginnings*, New York, 1975, s. 68-70.

temolojik bağlamında yorumlayabilmek için eleştirmenin bir çıkış noktası (Auerbach buna *Ansatzpunkt* der) yakalaması gerekir. Bu çıkış noktası o metnin yer aldığı söylem içinde neredeyse takıntı halinde tekrarlanan bir deyim, bir sözcük olmalıdır. Auerbach bu sözcüğe Latince metinlerde rastlamıştır. *Figura* yani insan figürü. Bu sözcükten yola çıkan Auerbach Batı edebiyatında gerçekliğin temsilini, sözcük ortadan kaybolsa bile, etkisinin sürdüğüne dikkat ederek ve bu etkinin peşine takılarak yazdığını söyler. Kitabında incelediği eserleri kafasında bu sözcükle okuyunca Auerbach görmüştür ki Batı edebiyatında gerçeklik, *figürün*, yani insanın merkeze gelmesiyle başlamıştır. Bu, sıradan insandır ve anlatılan da sıradan insanın yaşamıdır. İsa'nın çarmıhta çektiği acılar bile basit, sıradan insanın anlayabileceği bir dille aktarılınca, Kilise'nin yüksek Latincesi bir kenara bırakılmış ve İsa figürü de dünyevileşerek sıradan insanla buluşmuştur.[10]

Bu dünyeviliğin Dante'nin *İlahi Komedya*'sına sızmasıyla (Dante cehenneme mutlak kötüleri değil kendi hasımlarını gönderir), Batı anlatısı sekülerleşmiş ve gerçeklik seküler bir dil ve ilişkilerle temsil edilmiştir. Auerbach bu sonuca tek bir sözcüğe, *figura* sözcüğüne takılarak vardığını söyler. Bu sözcük gerçi 15. yüzyıldan sonra metinlerden usulca kaybolarak egemen seküler üsluba gömülmüş, orada saklanmış ve artık sıklıkla rastlanmaz olmuştur ama sözcüğün cisimlendirdiği sıradan insan ve onun yaşamı yazarların ilgi odağına oturmuş ve gerçekliğin temsilindeki büyük epistemolojik dönüşüm de edebiyatta böylece temsil edilmiştir. Auerbach'ın yöntemini anlattığı makaleyi İngilizceye çeviren Edward Said'in bu yöntemi ne kadar içerip benimsediğini, sonradan "oryantalizm" sözcüğünü çıkış noktası alarak ve bu sözcüğün peşine takılarak yazdığı devrim yaratan kitabıyla biliyoruz. Postkolonyal eleştiriyi başlatan *Oryantalizm* adlı kitabıyla.

Auerbach etkisi Harry Levin'in izlekçi okumalarında da vardır. Harry Levin, izlekçi yöntemin tarihsel boyutu ihmal ettiğine ilişkin eleştiriye karşı *kırılma* diye adlandırdığı (*refraction*) kuramı geliştirmişti. Edebiyatın hayatı ayna gibi yansıtmak yerine, su ya

10 Erich Auerbach, *Mimesis: The Represention of reality in Western Literature*, Princeton, 1974.

da cam gibi bir ortamdan geçerek kırılmayla temsil ettiğini ileri süren bir kuramdı onunki. Bir yanda gerçeklik, bir yanda yaratıcılık duruyordu. Yaratıcılığın o gerçekliği nasıl temsil ettiği ise ancak sanatçının algılamasının kırılarak geçtiği ortamı anlamakla mümkündü. Bu ortamın içinde yaratıcı sanatçının yaşamından tutun, birikimi, yaşadığı kültürel, siyasi, sosyolojik ortam vb. her şey vardı. Dolayısıyla bir sanat yapıtının neyi, nasıl temsil ettiği ve anlamı yalnızca o sanatın ustalıklarıyla değil, yaratıcılığın kırılarak geçtiği bu ortamı da anlamakla mümkündü. Kısaca söylemek gerekirse, kırılma kuramı edebiyat metninin ancak bağlamıyla birlikte okunabilirse yorumlanabileceğini söylüyordu. Bunun için de, diyelim ki ikizlik/çiftillik teması, öykünün ilk örneğinin görüldüğü Yunan mitolojisinden başlanarak 20. yüzyıla kadar bütün varyantları ve bu varyantların farklılıkları gözetilerek ele alınıyordu. Postmodernizmin yükselişte olduğu 60'lı yılları izleyen on yıllarda bu kuram bence hak ettiği ilgiyi göremedi. Çünkü son tahlilde yorumlayıcı ve çözümleyici bir kuramdı ama postmodernizmin bir hedefi yorumlayıcı ve çözümleyici kuramların altını oymaktı.

Karşılaştırmalı edebiyatın postkolonyal eleştirisine dönersek (ki feminist eleştiriyi de postkolonyal eleştiriye dahil ediyorum) bugün hâlâ disiplinin en zorlu soruları bu alandan gelir. Örneğin kanon sorusu. Varolan dünya edebiyatı kanonu, ki hem postkolonyal hem de feminist açılardan gerçekten sorunludur, nasıl revize edilecek? Neler çıkacak, neler girecek? Edebiyat dünyasının dünya edebiyatına son kırk yıldır daha önce hiç odaklanmadığı kadar odaklandığı doğrudur. *Norton Antolojisi*'nin son edisyonlarında Batı edebiyatının dışından örnekler kadar kadın yazarların da kendine yer bulması bu odaklanmanın görünür sonuçlarındandır. Kanon sorusu – büyük kanonlar, ikincil kanonlar, Batı merkezli kanonlar, çevre kanonları, hangi ağırlıklarla okutulacak; bunlar dünya edebiyatı derslerinin önemli bir sorusudur. Bu konuda en etkili çalışmaları yapmış olan David Damrosch'ın editörlüğünü yaptığı antolojilerde hem bu sorulara yanıt aranmış hem de örnekler olabildiğince kapsamlı bir dünya edebiyatı fikriyle seçilmiştir. Dünya edebiyatı söz konusu olduğunda "İnsan bir ömür boyu kaç kitap okuyabilir, kaç dil öğrenebilir ki?" sorusu da soruldu. Dünya ede-

biyatının ancak meslektaş işbirliğiyle yapılabileceğine ilişkin fikirler öne çıktı. Bu da, günümüzde, karşılaştırmalı edebiyat bölümlerinin daha büyük bir oranda ulusal edebiyat bölümleriyle ortak programlar geliştirmesiyle sonuçlandı.

Meslektaş işbirliği konusunda Franco Moretti radikal bir öneriyle ortaya çıktı: "*Distant reading.*"[11] Uzak okuma Moretti'nin uzak okumayla kastettiği hem iyi çeviriden okuma hem de başkalarının yaptığı okumalara güvenerek ilerlemek ve bir dünya edebiyatı sistemine bu yolla ulaşabilmekti. Moretti bu önerisine bir de dijital proje ekledi. Stanford Üniversitesi'nde kurduğu edebiyat laboratuvarında her çağdan ve her coğrafyadan toplanan dünya edebiyatı metinlerini dijital olarak okutmayı ve buradan çıkacak sonuçlarla yeni bir dünya edebiyatı tarihi yazabilmeyi hayal etti (s. 179-224). Dünya edebiyatı kuramına çok daha konvansiyonel yapıtlarla katkıda bulunmuş olan Moretti'nin bu önerisi karşılaştırmalı edebiyat dünyasında çılgın bir proje olarak değerlendirildi.[12] Projenin iki öğesine, beklenileceği üzere, çok karşı çıkıldı: Çeviriden okumak ve başka uzmanların okumalarıyla yetinerek ilerlemek. Çeviriden okumak zaten karşılaştırmacıların hemen hiçbirinin tercih edeceği bir yöntem değildi. Bu konuda en esnek olanlar bile (Damrosch gibi) çeviriyi orijinaliyle karşılaştıracak kadar o dili bilmenin yeterliliğinde çekiyordu çizgiyi. Ulusal edebiyat bölümlerinin değerlendirmeleriyle ilerlemek ise karşılaştırmalı edebiyatçıların, ulusal edebiyat bölümlerinin katılığına ilişkin, daha kuruluştan beri beslediklerı kuşkularını diriltiyordu.

Moretti için tüm bu karşı çıkışlar çok değerliydi. O zaten geleneksel değerlendirmelerin ancak böyle irkiltici önerilerle sorgulanabileceğine inanan biridir. Bir dünya edebiyatı sistemi teorisini geliştirirken örneğin, başka edebiyatçıların pek de aklına gelmeyecek bir şekilde bir sosyoloğun, Immanuel Wallerstein'in merkez-çevre modelini ve biyolojinin evrim teorisini kullanarak türlerin dünya edebiyatı sisteminde nasıl oluşup, nasıl yayıldığını anlamayı önerdi. Ama Moretti'nin çalışmalarını izleyenler şunu da gördü-

11 Franco Moretti, *Distant Reading*, Londra, 2013, s. 47-49.

12 Franco Moretti, *The Modern Epic: The World System from Goethe to Garcia Marquez*, Londra, 1996.

ler. Edebiyatı uzak/dijital okumayla bir laboratuvarda incelerken, yakın okumadan da vazgeçmedi. Aynı yıl çıkan iki kitabının birinde laboratuvar çalışmalarını ve uzak okumayla ulaşabildiği sonuçları –ki buradan pek de sonuç çıkaramadığını teslim eder Moretti– anlatırken, *The Bourgeois* (Burjuva) adlı diğer kitabında 19. yüzyıl Avrupa romanının üslup özelliklerinin sınıfsal ve epistemolojik bir incelemesini yapar.[13] Moretti, dostça da yapılsa, düşmanca da, bütün eleştirileri memnuniyetle karşıladı. Sahip olduğu edebiyat donanımının yanı sıra bir bilim adamının tutumunu da benimsemiş Moretti'ye göre eleştirilmemiş, sorgulanmamış bir öneri, kuram ya da sistem, araştırmacı için yolun sonudur. Çıkmaz sokaktır. Herhangi bir düşünce sisteminin çıkmaza saplanmaması için mutlaka sorgulanması gerekir.

Çevirinin karşılaştırmalı edebiyatla ilişkisinin ikircikliliğine dikkat çekerken, dünya edebiyatı deyince edebiyatın kapitalizmle ilişkisinin nasıl sorunsallaştırıldığına değinmeden geçemeyiz. Bu ilişki daha 19. yüzyılda Marx ve Engels tarafından *Komünist Manifesto*'da sorunsallaştırılmıştı. Küreselleşmeyle sanayi üretimi ulusal sınırları aşıp dünya pazarlarına açılırken, kültürel kapitalin de aynı yolu izleyeceğini Marx ve Engels'den sonra sosyolog Pierre Bourdieu söylemişti.[14] Bourdieu'nün kültürel kapital teorisini izleyen Pascal Casanova ve Emily Apter, dünya edebiyatının da ancak küresel pazarda kültürel kapitalin işleyiş kurallarına uygun olarak yayılabileceğini ileri sürdüler.

Emily Apter *Against World Literature* (Dünya Edebiyatı'na Karşı) adlı kitabında dünya edebiyatı çalışmalarının küresel pazarların tüketici tercihlerine göre oluşabilecek bir edebiyat seçkisi yarattığından söz eder. Bu da, tüketici tercihleriyle belirlenen bir sıradanlıkla sonuçlanabilir. Diğer bir deyişle, hangi konu ve temaları içeren kitaplar daha çok satıyorsa, dünya edebiyatı alanındaki çalışmalarda da bu kitaplar sahneyi ele geçirebilir, ki örnekleri vardır. Ve tabii en güçlü alıcı kitlesi Batı'dan geldiği için, dünya edebiyatının öne çıkan yapıtlarının listesi bu kitlenin tercih ve beğe-

13 Franco Moretti, *The Bourgeois*, Londra, 2013.

14 Anne Jourdain ve Naulene Sidonie, *Pierre Bourdieu'nun Kuramı ve Sosyolojik Kullanımları*, İstanbul, 2011, s. 84-89.

nilerine göre, yani gene postkolonyalizmin kaçındığı Batılı, üstelik de bu kez Batılı popüler ölçütlere göre oluşmasıyla sonuçlanabilir. Yalnız bu endişe Apter'dan önce de çok dile getirildiğinden olacak, Apter sesini duyurabilmek için bazı sansasyonal ifadelere başvurmuştur. Bu ifadelerden biri, "Dünya edebiyatını antolojileştirmek ve dolaşıma sokmak uğruna bulimik (bir yeme ve kusma hastalığı) girişimcilik güdüsü",[15] cümlesi çok öfke yarattı. Ama biliyoruz ki postkolonyal yazarlar öfkeli yazarlardır.

Apter'dan dokuz yıl önce bu konuya eğilmiş Pascale Casanova'nın, ondan çok daha ince bir iş yaptığı kanısındayım. 19. yüzyıldan başlayarak yükselişe geçen ulusal edebiyatların mirasından karşılaştırmacıların tümüyle kurtulamadığını, bu yüzden de kültürel hiyerarşiyi aşmış bir vizyonun tam anlamıyla gerçekleşememiş olduğunu söyler, Casanova.[16] Edebiyatın küresel dolaşımının, basit ekonomik pazar kurallarına ve güncel siyasi güç dengelerine indirgenemeyeceğini, buna karşılık kendi güç dengelerini oluşturduğu "otonom" bir dünya edebiyatı alanı kurduğunu ileri sürer ve bu özel alana "dünya edebiyat cumhuriyeti" tanımlamasını yakıştırır. Amacı, birbirine ters gibi görünse de, hem metin incelemesi hem de postkolonyal kuramı kullanarak dil, edebiyat, ulusal kimlik arasındaki bağı yeniden açığa çıkarmaktır (s. 75).

Paris bu dünya edebiyatı cumhuriyetinin başkentidir. Edebi kıstasların belirlendiği merkezlerin (diğerleri Londra ve New York) en önemlisidir. Çevre edebiyatları bu merkezde tanınmadan dünya edebiyatı sahnesine çıkamazlar. Ama bu merkeze ulaşmaları için de geçmeleri gereken belirli aşamalar vardır. Önce kendi uluslarında tanınmalıdırlar. Kabul görecek bir edebi dil kullanmaları, belki edebiyat ödülleri almaları ve yabancı dillere çevrilmeleri bu aşamaların en önemlilerindendir. Ancak ondan sonra dünya edebiyatı merkezlerindeki çetin rekabet arenasına ulaşabilirler. Bu arenada, merkezin dillerinden birinde yazanlar (Fransızca, İngilizce gibi) hep bir adım ötede olacaklardır. Bu zorlu yarışta merkezde tutunabilen yapıtlar dünyada da tutunur ve dünya edebiyatı kanonu-

15 Emily Apter, *Against World Literature, On The Politics of Untranslatability*, Londra, 2020, s. 3.

16 Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*, Cambridge, MA., 2007, s. 75.

na girebilirler. Casanova kitabının başında edebiyat metinlerinin dünya pazarında diğer ürünlerden farklı, bağımsız bir dolaşımı olduğunu göstermeyi amaçladığını söyler ama ekonomik ve politik eşitsizliklerin böyle bir otonomiye tam da izin vermediğini teslim eder. Çevre yazarlarının merkezin beğenisini kazanmak için bazı formüllere başvurabileceğini de göz ardı etmez Casanova. Buna örnek olarak Naipaul'u verir. Ama bu engelleri aşarak kendi orijinal yaratıcılıklarıyla o merkezlere ulaşan büyük yazarlar da yok değildir: Casanova Joyce, Beckett, Kafka, Faulkner'ı sayar.

Goethe'nin Batı edebiyat dünyasını dünya edebiyatıyla buluşturma çağrısına uymak için karşılaştırmalı edebiyat alanını kuran karşılaştırmacılar bugün hâlâ o çağrıya uymanın koşullarını tartışıyor. Burada en sevindirici olan, bu buluşmadan vazgeçmemiş olmaları. Bu amaçla her yıl yaz aylarında Dünya Edebiyat Enstitüsü'nün gerçekleştirdiği dört haftalık seminerlerde buluşan karşılaştırmacılar, bu ve benzeri seminer, sempozyum ve toplantılarda alanlarının artı ve eksilerini heyecanla tartışmayı sürdürüyorlar.

İKİNCİ KISIM

İncelemeler

Kurt ve Gül: Peride Celâl'in *Kurtlar*'ında Gizli ve Açık Metinler*

Ah, gül, hastasın!
Gecenin uluyan fırtınasında
Uçan
Görünmez kurt
Senin al coşkulu yatağını keşfetti.
Ve onun karanlık, gizli aşkı, artık,
yaşamına kastetti.[1]

– WILLIAM BLAKE

William Blake'in bu gizemli şiiriyle başlamam, kurt/gül/hastalık üçlüsünü, incelemem boyunca, tüm metonimik olanaklarıyla değerlendireceğim içindir.[2] Peride Celâl'in *Kurtlar* romanında, kurt da, hastalık da bolca mevcuttur. Gülü ben ekliyorum.

Hülya Ekşigil'le 1991'de yaptığı bir söyleşide, Peride Celâl, *Kurtlar* romanıyla "kurtlarını döktüğünü" söyler.[3] Gerçekte ise, Peride

(*) Kadın Yazarlar Sempozyumu, Bilkent Üniversitesi, 1999 [*Toplum ve Bilim*, 81, Yaz 1999, s. 81-92].

1 *O Rose, thou art sick!*
The invisible worm
That flies in the night,
In the howling storm,
Has found out thy bed
Of crimson joy,
And his dark secret love
Does thy life destroy.

2 Çeviri benim. Metonimiyi tamamlanmamış, bitmemiş, çağrışımları kapatılmamış metafor çeşidi olarak kullanıyorum. Bu yazı bir konuşma metni olduğu için alıntılar dipnotlarda verildi.

3 Alpay Kabacalı, *Çok Katmanlı Duyarlılıklar Yazarı Peride Celâl*, İstanbul, 1966, s. 54.

Celâl'in bu türden bir "kurtlarını dökmeye" daha 1954 yılında yazdığı *Üç Kadının Romanı* ile başladığını, 1977 tarihli *Üç Yirmidört Saat*'le sürdürdüğünü ve 1990'da yayımlanan *Kurtlar*'la, bir psikolojik üçlemeyi tamamladığını söyleyebiliriz.

Kurtlar, romanda adı hiç geçmeyen bir yazar-anlatıcının, yirmi dört saat boyunca girdiği iç hesaplaşmayı sergiler. Kocasını yeni kaybetmiş, iki çocuğu da evlenip uzaklaşmış, altmış yaşındaki bu anlatıcı kadın yazar, bu hesaplaşma boyunca, sevgisizliklerini, tek sevgisini (İstvan adlı bir Macar'a duyduğu), kocasının ölümünden duyduğu suçluluk hissini (kocasını hiç sevmediği ve sık sık ölümünü istediği ve daha da kötüsü bunu kocasından da saklayamamış olduğunu düşündüğü için), bir türlü tanımlayamadığı analık durumunu *(analar, sütü emilmiş boş memeler),* en yakın arkadaşı ve teyzesinin kızı Nilüfer'in sevdiği tek adamı baştan çıkararak ona çektirdiği acıyı deşer, kendi kendini yargılar. İçki, sigara eşliğinde, ama kuru gözlerle. Sabaha karşı zar zor dalabildiği kısa uykusundan onu, Nilüfer'in intihar ettiğini bildiren mektubunu getiren bir haberci uyandıracaktır. Ve anlatıcı-yazar, yıllardan beri ilk kez, ağlayacaktır.

Tabii bu özeti, "içi katılmış ama içli bir kadın ağlayabilsin diye, enfarktüsten bir ölüm yetmez, bir de intihar gerekir" sonucu çıkaralım diye yapmadım. Çünkü bu özetlediğim yirmi dört saat, *Kurtlar*'ın anlatı zamanıdır yalnızca. Anlatılan zamanda ise çok daha fazlası vardır.

Kurtlar'ın anlatılan zamanında, yazar-anlatıcının altmış yaşına dek, çocukluğu, gençliği, aşkları, evliliği, dostlukları, çocukları, yazmış olduğu romanlar ve yazamadığı iki roman vardır. Duygusal ve kolay okunan piyasa romanlarıyla ünlenmiş yazar-anlatıcının yazamadığı iki romandan biri "Kurt Salgını", diğeri "Ağacın Üstündeki Ev" başlığını taşır. "Kurt Salgını" terk edilmiş ve bir çekmeceye kilitlenmiş bir projedir.[4] "Ağacın Üstündeki Ev" ise kasa-

4 "Kurtlar sırasında aralarında kavgalaşıp parçalıyorlar birbirlerini. Saldırgan öfkeleri bizim üzerimizden geçiyor, yaralanıyoruz, canlarımız kaynıyor arada. Yüzyıllardır süregelen korkunç bir oyun bu. İnsanların yükselme tutkusu onları kurtlaştırmakta en büyük etken belki de. Kurt postu altında önlerine çıkanları, karşı koymaya çabalayanları basıp geçerek, gerektiğinde koyun gibi gırtlağından parçalıyorlar. Çember içine alıyorlar eğitilmemiş küçük kurtları" (s. 176).

"Son zamanlarda kurtlar tehlikeli olmaya başladılar. Doğadan koptular, başka hay-

badan şehre gelen yazar olmak isteyen Mine'nin (Biliyorum, Mine, Gül değil) öyküsüdür. Ama, yazar-anlatıcının kendi öyküsüyle karışma eğilimi o kadar fazladır ki, sonunda bu roman da, ay-

---

vanlarla dölleneli kanları karıştı, canavarlaştılar. Yalnız kendilerinden olmayanlara değil, birbirlerine de düşman onlar artık. [...] Köpekle, çakalla çiftleştirip kurtların soyunu bozan, yozlaştıran insanlar. En korkuncu, kurtların insan eline düştükten sonra, saldırganlıkları yanında insanlardan huy kaparak acımasız, kurnaz, tutkulu olmaları" (s. 177).

"Masanın üstüne bırakıyorsun 'Kurt' notlarını. Bunları ben mi yazdım! diye biraz şaşkın bakıyorsun önündeki sararmış kâğıda. Aylar geçti o notları çekmeceye atıp kilitleyeli."

"Sonra o garip rüyayı gördü: İki yanı ışıklı, vitrinlerinde güzel giysilerin sergilendiği büyük bir caddeden geçiyordu. Yollar insan doluydu. Önünde bir kadınla bir erkek yürüyordu. İkisinin üstünde güzel postlar vardı. Kulakları çıkmamıştı daha. Yanlarından geçerken alayla bakıp güldüler. Gecelikle yalınayak olduğunu ve onların buna bakıp güldüklerini anlayıp utandı. Gecenin içinde sarı gözleri parlıyordu kurtların. Kanlı ağızlarıyla gülen kurtlar. Korkmadı. Bütün kentliler onlara alışmıştı artık. Önde yürüyen çifte yaklaşmakta olduklarını gördüğünde, kadınla adamı uyarmak için bağırmak istedi. Sesi çıkmadı. Kurtlardan biri pençesinde kara bir tabanca tutuyordu. Silahı erkeğin kalçasına dayadı. 'Bağırma sakın' dedi. Adamın para çantasını, kol saatini, kalemini, yüzüğünü aldı. Kadına saldıran oldukça nazik bir kurttu. 'Korkma güzelim, seni yemem!' diye alay ediyordu. 'Çıkar boynundakileri, parmağındakini, kulaklarındakini, hepsi bu! Keşke seninle şöyle bir tenhalarda menhalarda beraber olsaydık başbaşa..' Kadın korkudan titriyordu. Yanlarından gelip geçenler vardı. Kimse aldırmıyordu. Oraya buraya tutunmak ister gibi sallanarak kayıp giden, gecenin içinde kaybolan gölgeler. Sonra kurtlar çoğalmaya, caddeleri, meydanları doldurmaya başladılar. Büyük, iştahlı ağızları, sivri dişleri, öfkeyle dikilmiş kulakları vardı. 'Yardım edin bana, yardım edin!' diye bağıran bir ses duydu. Uyandı. Kendi sesiydi!" (s. 179)

"Son günlerde başka bir şeyden korkar oldum: Elim sık sık saçlarıma gidiyor. Kulaklarım çıkacak diye ödüm kopuyor. Kocam dökülen saçlarının arasında büyümeye başlayan iki küçük yumrunun farkında değil. Uyurken yüzüne eğiliyor, alnındaki yumruklara, açık ağzında sivrilmeye başlayan dişlerine bakıyorum. Yüzüne kurtların gölgesi iniyor yavaştan.

İştahla parlayan gözleri, konuşurken hırıltılarla boğulan sözleriyle kurtlaşan dostlarımız, tanışlarımız çoğalıyor. Bu yüzden bir süredir kentte herkes birbirine kuşkuyla bakmaya başladı...

Kurtlaşmaktan korktukları için kendilerini öldürenler çoğaldı.

Meydana açılan pencerelerde birbirinin üstünden sarkan, gülen, alay eden başka kurtlar vardı. Çoğu kadın!" (s. 180)

"Öfkeyle kapıyorsun roman dosyasını. İçin bulanıyor biraz. Sigaranı izmaritlerle dolu tablada söndürüyorsun, sinirli. Ne diyeceklerini biliyorsun. 'Ionesco taklitçisi' diyecekler. Alay edecekler arkandan.

Kurt Salgını bir fantezi. Vazgeçmen gereken bir karabasan. Mine'ye dön. Mine senin çocuğun artık."

"Dosyayı çekmeceye atıp kilitliyorsun yarım kalmış o garip romanı" (s. 181).

nı "Kurt Salgını" gibi, yarım kalır ve kaldırılır. Bu iki eksik metne koşut olarak gelişen yirmi dört saatlik hesaplaşmanın metni ise, Nilüfer'in mektubuyla kesilerek, *Kurtlar* adlı, okuduğumuz romanı oluşturur.

Nedir eksik metin? Ne anlama gelir?

Jacques Lacan'ın, Edgar Allan Poe'nun "Çalınan Mektup" öyküsünü yorumladığı o ünlü "seminer"inden beri, tamamlanmamış, kayıp, gizli ya da ortada ama okunmamış metinlerin arzu göstergesi olabileceklerinden söz etmeliyim önce.[5] Bu eksik/saklı metinler arzunun metonimik göstergeleridir. Çünkü yazarlar da, bütün diğer insanlar gibi, hep, dille tanışmadan önceki o bütün, parçalanmamış duruma dönmek isterler. Bu dilsizlik döneminde, bebek kendini bir bütün olarak algılar, anneyle ve dünyayla mükemmel uyumda bir bütün. Sonra bu bütünlük duygusu parçalanır. Çocuk, kendisinin aynada gördüğü suretinden *başka* bir özne, anneden ayrı bir *öteki* ya da annenin kendinden farklı bir *öteki* olduğunu kavrar. O artık, *özne*leşmiş benliğiyle çevreden kopmuş ve koptuğu şeyi betimlemek için dile muhtaç, dile hapsolmuş bir varlıktır. Dilde bulduğu ise, yitirdiği ana değil, babanın kanunudur. Özneye, bitirme, tamamlanma, anlamlandırma emri verir bu kanun. İşte, Lacan'ın Poe'nun öyküsünü yorumlayışına göre, eksik, gizli, okunmamış metinler, bir anlamda, yazarların bu emre direnişleridir. Bitmeyecek bir yazma arzusu, kavuşulamayacak bir dilsizlik ve ana arzusuyla örtüşür. Bu narsisist bir arzudur ve herkes gibi, hatta belki herkesten daha çok, yazarlar da bu arzunun pençesindedir. Dahası, Lacan'a göre, narsisizm, insan gerçeğinin indirgenemez ve zaman ötesi durumudur.

Narsisizmi ana-çocuk ilişkisinin ödipal aşamada nörotik bir tezahürü olarak gören bütün psikolojik kuramların çıkış noktası, Freud'un "On Narcissism: An Introduction" başlıklı 1914 tarihli makalesidir. Bu makalede Freud, birincil ve ikincil narsisizm arasında bir ayrıştırma yaparak, birincinin bütün çocukların geçirmek zorunda olduğu bir aşama olduğunu, sorunlu narsisizmin ikinci aşamada belirebileceğini ve bu tür narsisist eğilimlerin en

5 Jacques Lacan, "Seminar on The 'Purloined Letter'", *Yale French Studies*, 1972, sayı 48, s. 39-72.

çok eşcinsellerde ve kadınlarda görüldüğünü söyleyerek çok tepki çekmiştir. Çünkü narsisizmin, *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*'a göre tanımı, narsisist kişiliği olumsuzlayan bir tanımdır. Bu tanıma göre, narsisist kişilikte kendini olağanüstü önemsemeyle kendini küçümseme arasında git geller; sınırsız güç, para ya da büyük aşk fantazileri, empati yokluğu, karşısındakini sömürme eğilimi, her şeye hakkı olduğuna ilişkin inanç ve bütün bunlara eşlik eden depresyon sayılır. Otto Kernberg ve Heinz Kohut'a göre, narsisizm, kötü ana-çocuk ilişkisinin sonucudur ve evrenseldir. Yalnız kadınlara ya da eşcinsellere atfedilemez.[6]

Kurtlar'ın yazar-anlatıcısının, kendi itirafları doğrultusunda narsisist bir kişilik sergilediğini söylemek yanlış olmaz. Kuşkucu, bencil ve kıskançtır; kendisini hem bir yazar olarak önemser hem de "piyasa romanları" yazarı olarak küçümser; yıllardır pençesine düştüğü depresyon yüzünden çok içki içer, uykusuzdur, kurt saldırılarıyla ilgili sanrıları, kulaklarında kurt ulumalarıyla geçirdiği uzun günler ve geceler vardır. Kimseyi sevemediğini (kendi annesi ve çocukları dahil) hem kendi itiraf eder hem de bu kendisine yakınları tarafından sık sık söylenmiştir. Bu kişiliğin romanın dokusuna yansımalarında, tedricî bir bilinç aşınması ve bu bilinç aşınmasının simgeleşmelerini görürüz. Yazar-anlatıcının yaşamında evlerin önemi büyüktür; hemen hep evsiz kalmaya mahkûm olmuştur. Ana evini terk ettikten sonra, içi yavaş yavaş boşalan, tenhalaşan Yanıksaraylar'daki anneanne evine sığınır; kocasına olan sevgisizliği adamın yazlık evlerini satma kararı vermesiyle doruğa ulaşır ve neredeyse sırf bu nedenden onun ölmesini ister; şu anda bulunduğu evi de terk etmek üzeredir zaten. Bütün bu evler sanki bilinçten kopan vücutlar gibidir ya da anlatıcı yazarın kaybolan kişilik sınırlarını tesbit edebilmek için sarıldığı, sığındığı mekânlar. Aynı biçimde giysilere de bir saplantısı vardır; giysiler sanki garip bir özerklik kazanmışlardır ve bu giysileri inatla doldurmaya, onları "vücutlandırmaya" çalışan iki kadını, yazar-anlatıcı ve onun diğer beni Nilüfer'i izleriz sürekli. Ama durmadan içi boşalan, taşınılan evler, içi doldurulmaya çalışılan giysiler, aslında başka bir boşluğun, yazar-anlatıcının içindeki boşluğun yansımalarıdır. Yazar-

6 Heinz Kohut, *Analysis of The Self*, New York, 1971.

anlatıcı her ne kadar bu boşlukla birlikte tarihî bir boşluk duygusundan söz etmeye çalışırsa da, tarihin bu kitapta temsili oldukça eğretidir.[7] Roman daha çok iki zaman ekseninde, yazar-anlatıcının son derece sübjektif zamanıyla, kurtların egemen olacağı bir kıyamet zamanı arasında gidip gelir.

Yazar-anlatıcının narsisist kişiliğinin belki de en belirgin göstergesi, aynalara olan saplantısıdır. Sürekli aynalara bakarak dolaşır.

> Aynanın karşısında kaşlarından kalem geçirip pudralanıyorsun. Kocamışlığını saklamak için yanaklarına kırmızı sürüyorsun. Özenle dudaklarını boyuyorsun. Birdenbire yüzünün üstüne bir başka yüz yapışıyor. Anneanne bakıyor kurnaz, akıllı gözleriyle aynanın içinden. Yüzünü boyalarla sıva istediğin kadar. Yaşlandıkça ona daha çok benziyorsun. Boynunda sıcak soluğu Nilüfer'in. "Hayır, bana benziyorsun daha çok" diyor. Sokulan dudaklarından sakınmak istercesine geriliyorsun. Gizemli bakışı Nilüfer'in. Aynada uzuyor sürmeli, çekik, kara gözleri. Ayna yalnız göz oluyor birdenbire.
>
> "Canım! Itır çiçeği gibi kokuyorsun!"
>
> Ne zaman seni öpecek olsa irkilirsin. Nilüfer'in dudağının yanından, boynundan aldığı hırsızlama öpüşler... (s. 289)

Aynaya bakan yüzünün, önce anneannenin (ki yazar-anlatıcı için ananın yerini almıştır), sonra Nilüfer'in (ki yazar-anlatıcının çiftilidir) yüzleriyle çoğalması, narsisist kişiliğin ana-arzusunun ve bu kişiliğin benlik sınırlarını yitirdikçe kendine dönme, kendine kapanma eğiliminin göstergesidir. Gene narsisist kişiliklerde çok rastlandığı varsayılan oto-erotik ve eşcinsel eğilim, anlatıcının Nilüfer'le hem özdeşleşen hem de bölünen kişiliğinde görülür. Ve en önemlisi, aynanın giderek büyük bir göz haline dönüşmesiyle, bu pasajın, *Kurtlar* anlatısının belki de en belirleyici öğe-

7 Romanın bir amacı da kaba çizgilerle Atatürk'ün ölümünden itibaren bir sosyo-politik tarih vermektir. Hatta yer yer, roman bir *roman a clef*'e dönüşür: Va-Nu, Nâzım Hikmet, Doğan Nadi, Vedat Günyol gibi devrin birçok ünlü aydın ve politik simaları, az gizlenmiş isimlerle romanda boy gösterirler. Peride Celâl'in *Kurtlar*'ında toplumu temsil etmesi gereken katmanlar, siyasi ve profesyonel bir elit, bohemya ve bunların evlerinde çalışan uşak, aşçı ve hizmetçilerdir. Bunlara sokaktaki hırsızlar, yankesiciler, tecavüzcüler, anarşistler, teröristler de eklenince ortaya kurtlar çıkar.

si olan görülme/seyredilme/bakılma arzusunun dile getirildiği pasajların önemlilerinden biri olduğu söylenebilir. Bakılma ve görülme anları kayda değer bir sıklıkta birbirini izler romanda. "Birileri görüyor, birileri bakıyor bana" (s. 290). "Salonda lâmbaları yakıyorsun. Aynaların önünden geçerken kocamışlığından kaçmak için gözlerini kapayarak" (s. 323). "Ürkerek doğruluyorsun. Kapının ardındaki bu ayak sesleri, bu fısıltılar ne? Biri seni yargılıyor gizliden, biri izliyor ne yaptığını, ne düşündüğünü..." (s. 274). Hep görülmek, hep bakılmak, bir türlü özne olamamak, hep bakışın nesnesi olarak kalmak da, narsisizmin ayırt edici göstergelerinden sayılır.

Narsisist kişiliklerin boy gösterdiği romanların narsisist metinler oluşturması gerektiğine dair bir kural olmamakla birlikte, Peride Celâl'in *Kurtlar*'ında yazar anlatıcının kalın çizgili narsisist kişiliğinin yanı sıra sürekli oluşmakta olan metinler de romanın hep kendi içine kapanması, okurun dikkatini "yazma" sorunlarına çekmesi açısından, Robert Alter, Linda Hutcheon gibi eleştirmenlerin narsisist metinler diye tanımladığı kategoride anılabilir.[8] Buna göre, bu yazılmakta olan gizli ve açık metinler, yazar-anlatıcının, narsisist psikozunu yazma edimiyle aşma arzusunun göstergeleridir. Nitekim, *Kurtlar* bir kâbusla başlar. Kurtların kovaladığı yazar, Nilüfer'le birlikte, bir tünelden çıkmaya çabalamaktadır. Çevresinde, kocası, sevdiği diğer adamlar, geçmişi, ve "Yaz, yaz, yaz artık," diyen yazar dostu. Ama şimdiye dek ucuz piyasa romanları yazmış ve bunlarla ünlü olmuş yazar-anlatıcı ne yazacaktır?

Anlatı içinde oluşmakta olan bir metinle ("Ağacın Üstündeki Ev"), kısmen yazılmış fakat kaldırılmış ikinci bir metinden ("Kurt Salgını") söz etmiştik. Bu iki metnin birbirlerinin karşıtı olduğunu söyleyebiliriz; bir tanesi bireysel bencillikle toplumsal yozlaşmanın bileşimini anlatan kurtlar; diğeri ise, içinde cesaret ve güzellikten başka hiçbir şey taşımasına izin verilmeyecek olan Mine hakkında olacaktır; yani biri, anlatıcının değer vermediği benliğinin yansımalarıysa, diğeri onun ego-idealini yaratacaktır.[9] Ama

8 Robert Alter, *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*, Londra, 1975; Linda Hutcheon, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Londra, 1980.

9 Otto Kernberg, *Borderline Conditions and Psychological Narcissism* (1975) adlı kita-

bu iki yarım metnin dışında oluşan başka metinler de vardır. Başta, yazar-anlatıcının hesaplaşması adını verdiğimiz üstmetin gelir. Sonra da, bu üstmetnin gizlediği öyküler: İstvan'ın öyküsü, Nilüfer'in öyküsü, İlhan Cemal'in öyküsü, annenin öyküsü, kocanın öyküsü. Ancak, bütün bu öyküler, anlatıcının kâh itirafları, kâh savunuları olarak sunulduğu için, üstmetne, yani hesaplaşma metnine, okur kuşkusu üzerine kurulu bir uzaklıkta dururlar. Bu uzaklık, her açıklamanın zorunlu olarak akla getireceği sorularla, metne kasten işlenir; anlatıcının hesaplaşmasının dürüst bir hesaplaşma olması için. İstvan anlatsaydı o büyük aşkı, yazar-anlatıcının anlattığı gibi mi anlatırdı? (Yoksa, yaşamının bir parçasında, ülkesinden uzakta, cinselliği gönlünce yaşamak için kendisine kısa bir izin vermiş, tutucu ve oldukça bencil bir Türk kadını tanıdığından mı söz ederdi?) Nilüfer, annesini terk edip büyük şehirde yazar olma hayalleri kuran teyze kızının öyküsünü nasıl anlatırdı? (Nasıl anlatacağının ipuçlarını son mektup veriyor bize.) Yazar-anlatıcının ait olduğu bohem-solcu çevre tarafından sürekli küçümsenen, başarılı, profesyonel burjuva koca, gerek yazarlık hevesleri besleyen karısını, gerekse onun bohem dostlarını nasıl anlatırdı? (Bunun da ipuçları küçük küçük serpiştiriliyor metne.) İlhan Cemal, iki kadının ilişkisini, yani anlatıcı-yazarla teyze kızı Nilüfer'in ilişkisini nasıl yorumlardı? Bütün bu öykülerin, üstmetni oluşturan hesaplaşma öyküsünde dile geldiğinden de fazlası olduğunu ima eder yazar-anlatıcı.

Kurtlardan ve kuşkudan arınmış bir metin, bir ideal anlatı, Mine'nin öyküsü olabilirdi. Ama Mine de asla olması istendiği kadar masum değildir: Mine'nin annesiyle olan sevgisiz ilişkisi, üvey babasına karşı duyduğu kuşku (ki pekâlâ bir ensest fantazisi olarak da yorumlanabilir) onun öyküsünü sürekli yazar-anlatıcının yaşam öyküsüyle özdeşleştirir. Oysa yazar-anlatıcı, Mine karakterinde masum, doğal, dirençli, cesur ve sağlıklı bir kır çiçeği yaratmak istemektedir. Ne var ki, "Ağacın Üstündeki Ev" öyküsüne her dö-

bında, Melanie Klein kuramına bağlı kalarak, narsisist kişiliklerin temelinde, çocuğun, annesinin kendisinden sevgi esirgediği saplantısının yattığını söyler. Bu yüzden, narsisist kişilikler, ulaşamayacakları bir ideal kişi, bir de horlanan, istenmeyen kişi yaratarak, ikisi arasında bölünürler. Hayranlıklarında, şiddet, kıskançlık ve nefret gizlidir (Jeffrey Berman, *Narcissism and The Novel*, New York, 1990).

nüşünde, kendi içindeki kurtla karşılaşır. Ağacın üstünde bir ev (parçalanmamış benlik) yapmak "hayal"dir, çünkü ağaç (bilinçaltı?) kurtlu, yani çürüktür.[10]

Romanın çıkışında, kadın yazarlar tarafından benimsenmiş romans anlatılarının merkezinde, tehlikeli ve kusurlu bir dünyadan korunsun diye kapalı bir yerde tutulan güzel bakire figürü vardır. Bu figür, Guillame de Lorris'in *Roman de la Rose* (1237) adlı ünlü romansından beri, bir gülle simgeleştirilir. Fantazide yaratılmış bir kadındır gül. Bir bahçeye kapatılmıştır; estetik, erotik, ahlâki ve neredeyse dinî bir idealdir. Güzelliğin, ruh arılığının gözle görülür ama elle tutulamaz, ulaşılamaz simgesidir.

Romanın başlangıcında kadın yazarlar tarafından adapte edilen romansların kadın kahramanları, *Roman de la Rose*'un Gül'ü gibi, güzel, yüceltilmiş, sevilmiş kahramanlardır. Sade, tutarlı, sağlıklı ve kusursuzdurlar. Aramaz, aranırlar; düşlemez, düşlenirler. İçlerinde barınan, beslenen bir kurt yoktur. Piyasa romanları yazarak üne kavuşmuş yazar-anlatıcı ise, o güne dek yazmış olduğu romanlardaki psikolojisiz kadın kahramanların kurtlarını dökmek amacındadır besbelli. Bunun için iki bozguncu metin üretir. Bunlardan birincisi, Nilüfer çevresinde yarattığı "oyun" metinleridir.[11] Gül sembolizmine bu metinle direnir. İkincisi, yazar-anla-

---

10 "Romanın romanını yazmak. Kimse bilmiyor gerçekte bunu düşlediğini. Mine'yi anlatmak işine geliyor.. Mine'yi görür gibisin: Annesinin ölümünden sonra. Yatağının ucuna yumulmuş... Hayır, pencerenin önünde, kimseye duyurmamak için mendilini ağzına tıkamış ağlıyor. Ağlamıyor. Öfkesi, acısından üstün. Kızıyor. Belki biraz da seviniyor. Annesinin ölümüyle büyük kente kaçabilmesi kolaylaşacağı için" (s. 250).

"Ölümünden birkaç hafta geçmiş. Sessiz kasaba gecesi. Doktor Kâzım, tavandan sarkan çıplak ampulün ölü ışığında yüzünü rakı şişesinin arkasına saklamaya çabalayarak, karşısında oturan kıza anlatıyor: 'Bu ev senin. Baban olmamı istemedin, gel arkadaş olalım. Seni nasıl sevdiğimi biliyorsun. Kan bağı umurumda değil, gerçek çocuğumsun benim sen.'

Kız hain hain bakıyor adama. Nilüfer ablasına yazacağı mektubu kuruyor:

'Artık buralarda kalamam. Bu adam bir yabancı. Bana başka türlü bakıyor annem öleli. Ondan korkuyorum'" (s. 250).

"Senin annen için düşündüğün sözleri söylemeli Mine Cemile'ye: 'Babamı hiç sevmemiş, beni de çok sevdiğini sanmıyorum. O, yalnız babalığımı sevdi'" (s. 138).

11 *Jouissance* metinleri, psikanalitik okumalarda, çocuğun anneden kopmadan ve dilin egemenliğine baş eğmeden yaşadığı "hayal" evresine dönüş arzusunu gösterdiğine inanılan "bozguncu" metinlerdir.

tıcıyı sorgulayan ikinci tekil şahıs sestir. Bu ses kurtları ortaya dökecektir.

Nilüfer, yazar-anlatıcı için dost, düşman, kardeş, ana, rakip ve hatta sevgilidir. Mine'nin romanının yazılışını *izleyen diğer* kadındır. Mine'nin kendisi olduğunu sandığı için, roman basılmadan okuyacak, istediği bölümleri çıkaracaktır (s. 49). Nilüfer'in hayali, anlatıcıyı, yalnızca yazarken değil, ne yaparsa yapsın, izler. Sevişmek için genç, yakışıklı bir kurt arayan Nilüfer, mastürbasyon yapan Nilüfer (yetmişinde) ve yazar-anlatıcıyı yatağına alıp koyun koyuna uyumaktan hoşlanan Nilüfer. Nilüfer tek başına üç tür sevgiyi de, otoerotik, heteroseksüel, homoseksüel, yaşayabilme kapasitesinde bir kadındır ve bu haliyle anlatıcı yazarın sevgi kapasitesizliğinin tam karşıtıdır.[12]

Aynı çevreyi paylaşan bu iki kadının birbirlerine bir sevgi-nefret ilişkisiyle bağlı oldukları sıkça yinelenir. Genelde muğlak bir biçimde sunulan bu tür ilişkileri, yazar büyük bir netlikle sunar. Bir boyutuyla ilişki, yakın iki kadının kaçınılmaz rekabeti, kıskançlıkları üzerine kuruludur; bu haliyle de piyasa romanlarının sergileyebileceği kadın ilişkilerinden pek farklı değildir. Ama başka bir boyutuyla ilişki, kişisel, hatta cinsel bir şiddet de içerir. Nilüfer, argo ve yer yer küfürlü bir dil kullanır; aklı fikri cinselliktedir ve bununla övünür; yalnızca erkeklere değil kadınlara da düşkündür; ikisini de bulamadığı zaman "göstererek", kendini tatmin ettiğini okuruz. Hep yer ve yedikleri ağzından, dudaklarının kenarlarından taşar. Oral (yeme, içme), anal (anneanneye pifinkçi adını takan odur), görsel (gözleri ateş saçar ve her zaman çok frapan giyinir) ve işitsel (sigara kısığı sesiyle durmadan konuşur, geveze ve buyurgan bir kadındır) imge ve çağrışımlarla çevrili bu Nilüfer, yazar için hem büyük bir cazibe hem de tiksinti odağıdır. Ve yazar sonuna dek bu iki duygu arasında gidip gelerek, Nilüfer ve kendi-

12 "Nilüfer: 'Ben bissexuelle'im, sen de bunu biliyosun sanırım. Bir gün öyle bir öykü yazmak istersen bende çok malzeme var, bilmiş ol. Kadın ya da erkek, zevki paylaştıktan sonra ne farkeder!'

Birdenbire kahkahalarla gülerek:

'Yüzüne bak, nasıl da bozuldun! Ben cins ayırmadan bütün insanları seviyorum. Sen kadın olsun, erkek olsun, kimseleri sevmiyorsun, aykırılığımız bu işte'" (s. 372).

sinin bu çok özel ilişkisiyle, piyasa romanlarının tek boyutlu kadın kahramanlarının psikolojisizliklerini yıkmayı amaçlar. Nilüfer'in içindeki kurt, bozguncu ama cesur, kırıcı ama dürüst, yıkıcı bir kurttur. Ve romanda, yazar anlatıcının da aslında bir kurt olduğunu bilen tek kurt odur. "Bu mektup, kurtların arasında bana en yakın olan bir kurdu cezalandırmak için yazıldı. Hoşça kal," diye bitirir Nilüfer intihar mektubunu.

Kurtlar ikinci tekil şahısla (sen) anlatılır. Okur için oldukça yorucu bulduğum bu anlatı, *Kurtlar* romanında, yazarın amacı doğrultusunda birkaç şey gerçekleştirir.

Bir kez, daha kolay ve doğal üçüncü tekil şahıs anlatısı terk edilmiş, onun yerine zorlayıcı bir anlatı sesi seçilmiştir.

Anlatıda ikinci tekil şahıs kullanılarak iki türlü yabancılaştırma etkisi gerçekleştirilmiştir. Birincisi, bu ses, romanın başkişisine sürekli "sen" diye hitap edip onu sorguladığı için, okurun başkişiyle kolay bir özdeşlik kurmasına izin vermez. Böylelikle, ucuz piyasa romanlarının başka bir yönünü, kolay özdeşleşme formüllerini reddeden bir anlatı sesi seçilmiş olduğunu söyleyebiliriz. Ama bunun da ötesinde, ikinci tekil şahıs anlatı, sorguya çeken otoriter sesle, sürekli bir direnişi, otoriteye karşı çıkışı da sezdirir. Bu sorgulayıcı seste, şefkatten, sevgiden, anlayıştan, hoşgörüden eser yoktur. Artık okurun yoldaşı bu yargılayıcı, delici, deşici, sestir. Uzak, amirane, alaycı, ironik ses. Böyle olunca, sorgulanan yazar-anlatıcıya, ister istemez bir sempati marjı bırakır. Ama, yazar anlatıcı, bu marjı kullanmayı reddederek, ahlâken sorgulayıcı sesin üzerine çıkmaya çalışır. Babanın kanununa ilginç bir karşı çıkıştır bu.

Sen hitabı, zaman zaman bir sorgu yargıcının, zaman zaman da bir analistin tonlamalarına bürünür.

> Geçmiş zamanın karanlık labirentlerinde garip bir yolculuğa çıktın. Bilmediğin, tanıyamadığın birini, kendini arıyorsun. (s. 154)

> Doğruluyorsun. Gözlerin kapıda. İçeri girecek birini bekler gibi tetikte. İçki bardağını tutan ellerin titriyor. Bardağı bırakıyorsun masaya. Avuçlarındaki leblebiler, dökülüp saçılıyor yere. Duyduğun ses, onun değil, içinden geliyor senin. Yok, o kadar da aşağı-

latmam kendimi, ben bir yazarım! Öyle misin? Yalnızca bir "Conteur" belki de. Genç romancıya bunu söyleyen sendin. "Yok yok, siz bir 'Meddah' olamazsınız," diye karşı çıkmıştı çocuk. "Conteur" sözcüğünün tam anlamını kafasında karıştırarak, büsbütün aşağılamıştı seni (s. 274).

En sonunda, Nilüfer'in mektubundaki sesle, sorgulayıcı ses birleşir ve elimizdeki metnin içindeki kurdu sergiler. Bu kurt, yazarın en çok kendine ait olan kurttur; yazarlık kaygısının kurdudur. Bir anlamda babayı da (kocası) anayı da (Nilüfer'i) öldüren yazar, sonunda kendine ait bir kurtla, yaratıcılığın kurduyla başbaşa kalır.[13]

Ama gül artık hastadır.

Edmund Wilson, *The Wound and the Bow* (Yara ve Yay) adlı kitabında, Philoctetes mitinden esinlenerek, sanatçının, toplum tarafından dışlanmasına neden olan iltihaplı bir yarası olduğundan, ama toplumun da, er ya da geç, sanatçıya gereksinim duyacağı için, elindeki sihirli yayı istemek üzere, dışladığı sanatçıya döneceğinden söz eder. Kadın sanatçılar için, yaralarını yayla değiş tokuş etmek kolay olmadı. Erkek psikolojisi, romanda oldukça saygın bir yer alabilirken, kadın psikolojisinden, başta kadın yazarın kendisi gelmek üzere, hep korkuldu.[14] Kadının deliliği, hep gizlenmesi, örtülmesi gereken bir tema oldu. Oldukça karmaşık nedenlerle, Rönesans'ın o iki büyük hümanist dahisinin, Erasmus ve Cervantes'in kadına yasaklamadığı delilik, sonradan kadın yazınına yasaklandı.[15] Oysa her insanın içinde olabileceği gibi, gü-

13 Yazarlık ediminin problematize edildiği tipik narsisist anlatılarda ikinci ses çok sesliliği, diyalog diyalojiyi getirmez; hep tek sesliliğe dönüşür. İki sesliliğin Bakhtinyen bir destabilizasyona dönüşmediği bu anlatıların genel olarak narsisist metinlerin bir özelliği olduğu ve destabilizasyonun "yazılamamış" ya da "eksik" metinlerin yarattığı boşlukta ortaya çıktığı görülür.

14 Sandra Gilbert ve Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (Tavanarasındaki Deli Kadın) adlı çalışmalarıyla (New Haven, 1979) kadın psikolojisinin tabuluğuna çarpıcı bir biçimde dikkat çektiler. Peride Celâl için hazırlanan *Çok Katmanlı Duyarlıklar Yazarı: Peride Celâl* adlı derlemede de Selim İleri dışında hiçbir eleştirmenin Peride Celâl'in romanlarındaki belirgin psikolojik boyuttan söz etmemeleri ilginçtir.

15 Erasmus'un *Deliliğe Övgü*'sünün sözcüsü Stultitia, bir kadındır. Cervantes de *Don Quijote*'de, Marcella karakteriyle, Don Kişot'un kadın karşılığını yaratmaktan çekinmemiştir.

lün içinde de kurt vardı. Kadın yazınında, babanın kanununa karşı çıkışın bir göstergesi, kuşkusuz gül'ün içindeki kurttan korkmaması ve utanmamasıydı. Peride Celâl, Türkiye'de kadın yazınında, kadın romancılarımızın cesaretle tutturdukları bir çizgide, yani psikolojik roman türünde, bu kurdun romanını yazabilmiş, öncü bir yazardır.

Memet Baydur'un Öyküleri: *Gözün Kahverengi Suyu**

Memet Baydur'un öykülerini topladığı *Gözün Kahverengi Suyu*'nun okura verdiği ilk izlenim bu öykülerin yazarının yazma tekniğiyle ne kadar severek, eğlenerek, adeta bir çocuk keyfiyle oynadığıdır. Okura doğrudan hitap eden, sık sık bakış açısı ya da anlatıcıyı değiştiren, cansızları konuşturan, canlıları nesneleştiren bu öykülerde klasik, modernist, fantastik ve postmodernist teknikler ustaca harmanlanmıştır. Kitabın son öyküsü olan "Polis Hikâyesi", bir operanın sonunda bütün melodilerin yinelenmesi gibi, kitap boyunca kullanılmış bütün teknikleri yineler.

Öykü, sanki polisiye bir öyküymüş gibi başlar: Kiralık bir katil bir odada vuracağı adamı beklemektedir. Ayrıntılar aynı gerçekçi bir öyküdeki gibi betimlenir: Odadaki çeşitli eşyanın içinde en çok vurgulananı bir pencere, bir resim ve bir aynadır. Ama elbette bu üç çerçeve herhangi üç çerçeve değildir. Üçünün de temsilde önemli simgeler olduğunu biliriz. Ayna, herkesin bildiği gibi *mimesis* simgesidir. Resim temsil edilendir. Çerçeve ise hem bakış açısını hem temsilin sınırlarını çağrıştırır. Bu üç çerçeve, tuhaf oyunlar oynamaya başlarlar çok geçmeden. Ayna, bir yandan her şeyi çoğaltırken, bir yandan da yineler. Resimdeki kadın, ayağını üzerindeki yorganın içine çekip çekip çıkartmaktadır. Ve kapıdan

(*) *Tiyatro*, 117-118, Ocak 2002, s. 10-14.

kaçıp gitmek de mümkün değildir. Bu durumda kiralık katilin yapabileceği tek şey soğukkanlılığını koruyarak kurbanını beklemek olmak gerekirken, o soğukkanlılığını kaybeder ve kendini öldürür. Onu sarıp, sarmalayıp odanın dışına çıkarmak ise kısa bir süre sonra odaya gelen kurbanına kalır. Bu arada resimdeki kadın uyanacakmış gibi gerinir, esner ama sonra gene uykuya dalar.

Bir noktada anlatıcı araya girerek okuru bu öyküdeki teknik ve simgeleri yorumlamaya davet eder.

> Burada biraz duralım. Olup biteni elden/gözden geçirelim. Sivilceli bir katil, bir eve ya da işyerine geliyor. Birini öldürecek. Önemli bir kişi. Beklediği, alındığı, buyur edildiği, girdiği odada bir resim –bir ayna– bir pencere ve bir kapı var. İki kanatlı. Bir sigara tablası. El biçiminde. Bir kitap ya da defter. İki fotoğraf. Sembol olabilir mi bunlar? Neden olmasınlar? Her şey öyle değil mi? Burada biraz duralım. Resimdeki kadın ayağını kımıldatıyor. Olur şey mi bu? Neden olmasın? Hayır, nerede yaşıyoruz, rica ederim! ("Polis Hikâyesi")

Memet Baydur'un sanat ve yaratıcılık söz konusu oldukta "hayır" diyeceği tek "hayır" budur: Sınırlayan, sansürleyen, küçümseyen, yasaklayan buyruk.

Baydur'un mizahı, türün zorunluluğundan kaynaklanarak bir miktar hicve yaslanır, ama çok az yaslanır. Buna karşın ironi dozu yüksektir. Hicvinin okları ise ukala aydınlara, görmemiş zenginlere, kendinden hoşnut burjuvalara, aptal ve kültürsüz, ama en çok duygusuz, güç düşkünü zalimlere yönelir. Bu hicvin arkasında siyasi bir tavır vardır. Memet Baydur'u eşitsizliğin, ırkçılığın ("Afrika"), özgürlüğü tehdit eden her türlü ortamın, siyasal ve kültürel yapının öfkelendirdiğini anlarız. Bunun dışında onun mizahına öfkeden çok insanı bazen güldüren, bazen de ona iç çektiren bir ironi egemendir.

Memet Baydur'un mizahı çoğu kez küçük iç çekişleriyle, kimi zaman da kahkahayla güldürür. Ama bu kahkahada bile ince bir hüzün vardır. Bu mizahı "hüzne gülümsemek" diye de nitelendirebilirim. Kızına her gün şehirden piyano hocası getirten görmemiş kasabalı tüccar, piyanonun harp öncesi Viyana yapımı ama hocanın maalesef harp sonrası Türk yapımı olduğuna hayıflanırken

kahkaha attırır ("Gün Gece/Oyun Ölüm"). Ama bu tüccar ve onun temsil ettiği her şey yüzünden ve sessiz sakin bir öğrencisinin intiharından sonra insanların bencilliği ve zalimliği yüzünden aklını yitirmiş emekli öğretmen Aydın Pekmezci "Biliyor musun, yaşamakla yazmak arasındaki tek belirgin fark nedir? Yaşadığını yırtıp atamıyorsun," dediği zaman Memet Baydur'un mizahına hüzün dolar ("Gün Gece/Oyun Ölüm"). Mahzun öğretmenin bu gözlemi, kısa yaşamının her anını sanatkârca sürdürmüş olan Baydur'un alçakgönüllüğünü ve yaşama duyduğu saygıyı gösterir.

Memet Baydur mizahının etkililiği, durumlar kadar dilden de kaynaklanır. Sözcükler tümcelere, nesneler mekânlara sığmaz; sözcükler bir tümceden öbürüne yaptıkları şaşırtıcı geçişlerle dans ederken, nesneler de baş döndürücü bir yoğunlukta ve abes bir biçimde üst üste yığılırlar. Ve bu görünürdeki başıbozukluğun, dilin ve nesnel dünyanın bağımsızlığını ilan etmesinin özel bir anlamı vardır Baydur'un öykücülüğünde. Nesneler, Sartre egzistansiyalizminden hatırladığımız bir baş dönmesi, bir büyü yaratarak işgal ederler öyküyü ve öykünün sonunda, anlamsız bir kargaşaya neden olmuşcasına mahcup, silikleşirler. Bir gürültü, bir patırtı, bir kargaşa ve sonunda hep sükûnet, seyrelme ve durulmayla biten öykülerdir bunlar. Memet Baydur'un dil ve imgelemle tutturduğu bu tempo kuşkusuz onun yaşamda gördüğü, izlediği tempodur. Aşağıdaki pasaj bu tempoya ve sözcüklerle nesnelerin suç ortaklığıyla yaratılan bu büyüye bir örnektir:

> Sonra bir gün başaltımda bir dalgalanma oldu. Hiç unutmam, deniz lalelerinin salınmasını seyrediyordum. Batık bir gemi olarak. Uykum vardı. Bir şey oldu. Akıllı bir gemi olaydım, "Menteşeleri çürüyen bir kapı düştü" derdim. Böyle şeyler her gün oluyordu içimde. Oysa o gün, ötekinin bir kapı açtığını düşündüm. Oradan hızla uzaklaşan bir kırlangıç gördüm. Bir çay kaşığı, bir kuş tüyü gibi havalanıp yer değiştirdi. Balo salonundaki piyanonun üstünde duran kafesin içindeki kuş iskeleti, tüneğinden düşüp un ufak oldu. İçimde birisi hareket ediyordu. Mutfağımı yemek salonuma bağlayan merdivenden bir kum bulutu yükselip dışarıya savruldu. Amerikalı miçonun plaklarından biri daha yuvarlandı. "Ben

ağladım senin için, sen de ağla benim için". Battığım yerde korktum ilk kez. İçimde dolaşanı yakalayamıyordum. Olacak iş değildi. Dokuz numaralı ikinci mevki kabine doğru uzaklaştı-yaklaştı ötekinin sesleri.

Sonra yıllarca süren ikinci sessizliği başladı. Biliyordum, o kitabı bulmuştu, okuyordu, satır altlarını çiziyordu, sayfa kenarlarına not düşüyordu.

Penceresine üşüşen binlerce iskorpitten anlıyordum uyumadığını.

"Die Geschichte der Restauration und Rettungsversuche" [Onarım ve Kurtarım çalışmalarının tarihçesi]. Üzerimden geçen batmamış bir geminin neşeli düdüğünü duydum. 22 Temmuzdu. Yıllardır duyduğum ilk sesti. Yanı başımda bir mürekkep balığı bir tekirle oynuyordu. Kutsal hastalığın batık gemisi olarak yerimde kımıldadım. Yola çıkmak zamanı gelmiş miydi? Battığım yerde üşüyordum şimdi. Denizleraltının en duyarlı batık gemisiydim. Korkularımla meraklarım arasına sıkışıp kalmıştım. Öteki okumasını bitirmişti. Yola çıkmak üzereydi. Ben yerimden kımıldayamıyordum. Yine yitirecek miydim onu içimde? Açık bıraktığı kitabı görüyordum. Yine yitirecek miydim onu içimde? Açık bıraktığı kitabı görüyordum. 270. sayfada iki satırın altını çizmişti yosunla ("Hayalet Hikâyesi").

Batık gemi muhtemelen depresyonu çağrıştırır. Onarım kitabının Almanca olması da rastlantı değildir, elbette! Depresyonun her türlüsü, hatta şizofreni, yazmayı sevdiği durumlardır Memet Baydur'un. Önce Oğuz Atayvari bir laf kalabalığı, sonra deliliğin bilgeliğinden süzülen sessizlik. "Derya ile Feridun"da olduğu gibi. Depresyon öykülerinde Baydur sık sık derinlik, batıklık, kıstırılmışlığı anlatır. "Kuyu"da olduğu gibi. Acıyı abartmaz, neredeyse seyreder ve bu seyirde bile eğlenecek bir şeyler bulur.

Ama kendi acısı söz konusu olduğunda böyledir bu. Yoksa, Baydur'un insanların ve hayvanların çektiği acıya tepkisinde her zaman öfke ve isyan vardır. "Afrika" öyküsünde olduğu gibi.

Aşağıdaki pasaj, onun kabına sığamayan sözcüklerle nasıl zevkle oynadığına bir başka örnektir:

Düşünde düş gören bir kadın vardı. İki üç kadın, o canım köpek, sarhoş polisler, ağzı kanayan bir dansöz, uzaklaşan çöp kamyonları, sabahın kõründe taksi bekleyen müzisyenler, otel önlerindeki çimlerde hortum fıskiyelerini takan genç bahçıvanlar, otel odaları, otel bahçeleri, döner kapılar, yanında duran adama rağmen kendi kendine konuşan, kimseden yanıt beklemeyen bir zenci, yürürken sigara içen ve omuzundaki ince ceketi düşmemesi için tek eliyle tutan incili kadın, sessizce şıpır şıpır ağlayan ve kendisini görünce duraklayan adama damlaların arasından belli belirsiz gülümseyen fa minör bir hatun, fısıltıyla şarkı söyleyen –bütün konyak şişeleri, kanlı pamuklar, sustalı bıçaklar, aslıyla sahtesinin aynı değerde olduğu pırlanta yüzüklerden geçmiş– o ufak tefek asker kaçağı caz şarkıcısı, eczanenin açılmasını bekleyen uzun boylu üzgün bir adam, uyuşturucuya başlamış bir matematikçi, doğulu bir gangster tarafından trombonu kıçına sokularak öldürülmüş bir tromboncunun tuzlu cesedi denizde... Buhara ve Semerkant'ı anlatan bir mezar kaçkını, ellerini çırparak viski emen şişman bir jokeye şundan bundan söz ediyor: Polka! İyidir. Tango? Kötüdür. Arap Zeliha? İyidir. Zaman? Kötüdür. Aşkın gözü kör? İyidir. Uyuduğum her yer artık... Kötüdür. Trenler? İyidir. Sargı Bezleri? Kötüdür. Yağmur kötüdür, muhallebi gibi yağan kar kötüdür. İşte bilirsiniz, yalnızlık iyidir, tek başınalık kötüdür.

"Gözün kahverengi suyu" tamlamasının da akla getirdiği gibi uyuşmazlarla, bir araya gelmesi beklenmeyen, yan yana durması tuhaf nesne, imge ve manzaralardan bir dünya kurulurken sözcüklerin akışı da sanki bu kaotik akışkanlığa tempo tutar, eşyalar sanki merkezkaç bir kuvvetin etkisi altındaymış gibi kargaşayla çoğalırken, sözcükler de, ses, anlam, imge, deyiş yoluyla çağrıştırdıkları diğer sözcükleri aynı düzensiz komiklikte izlerler:

Buz gibi bir sabah başlıyor... Düş görene bin lira diyor Turuncu Sihirbaz Kaşkol. Lacivert Avukat Konoli gülüyor burnundan... hınk, hınk. Puik, Pekoss Bill, Doktor Sallaso, Gamlı Baykuş, Nestor, Konyakçı, Suzi, Beyaz Adam, Kinova, Tex, hepsi hepsi birleşiyor bir büyük resim oluyorlar. Oluyorlar, oluyorlar, durmadan sürüyor oluşları, hep ama hep oluyorlar. Tek kaşı havada bir ka-

dın, öbür kaşı kıçının kıyısında, yalancı kestane bir kadın baklava biçimi kesilmiş kristallerine bakarak bir başka kadını çekiştiriyor. Adamlar kadınların diz kapaklarına bakıyorlar durmadan. Yukarıya çıkamıyorlar. Anneleri yasaklamış bir kere eskiden ("Iskarpin").

Ama bütün bu keşmekeşin bir kurgusu vardır. Kolay kolay görülemese de, elle tutulamasa da, kendini Memet Baydur dünyasına bırakmış bir okurun gizliden gizliye sezinlediği sanatsal bir kurgudur bu. "Saydam Bir Örtü" isimli öykü bu kurgu hakkındadır:

Bu kısacık, çok güzel öyküde, Oxford-Ashmolan Müzesi'nde bir fotoğrafçı 12. yüzyılda yapılmış bir Musa heykelciğinin fotoğraflarını çekecektir. Fakat orada dolaşırken gördüğü "paytak, sarı benizli, sümük bıyıklı, şişmanca, bezgin bakışlı, elli yaşlarında bir köylü" fotoğrafçıyı öylesine şaşırtır ki, işini unutup adamı izlemeye ve adam resimlere bakarken onun resmini çekmeye başlar. Müze'de hızla gezinen adamı tuvaletlere kadar izler, ama orada kaybeder. Tekrar gördüğünde adam, hiç kıpırdamadan bir pencere yanındaki kadife koltukta oturmaktadır. Fotoğrafçı bu koltukta da adamın birkaç kez resmini çeker. Ama adam bunu fark etmez, dalmış gitmiştir. Öykünün bu kısmı italik harflerle yazılıdır. Ama bu italik harfli öykünün içine, düz harflerle yerleştirilmiş bir başka öykü vardır. Söz konusu adamın yalnız yaşayan dul bir emekli olduğunu, böyle tek başına sabah yürüyüşlerine çıktığını ve çişi geldiği için müzeye girdiğini anlarız. Müze'de oturduğu bankta anılarına gömülür bu adam:

> ...bir kere keklik avına götürmüşlerdi beni. Uzun bir söğüt dalı vardı elimde. Çalı çırpıya vuruyordum. Kuş havalanacaktı ben vurunca, onlar da vuracaklardı. Av dönüşü Muhtar resimlerimizi çekti. Çiftliğe dönünce farkına vardı ki makinesine film koymayı unutmuş. Boşuna poz vermişiz. Ne kadar gülmüştük ("Saydam Bir Örtü").

Böylesine ilintisiz bir rastlantının bile, bir daha hiç karşılaşmayacak iki adamdan birinin, görünürde diğeri farkına bile varmadan, öbürünü fotoğraflamasının, ikisinin de bilmediği bir sonucu

ya da etkisi ortaya çıkar. Bu rastlantı, yalnız adama hoş bir anıyı getirir ya da onu güldüğü günlere geri götürür. Çünkü bütün dalgınlığına rağmen, besbelli yaşlı adam bir biçimde resminin çekildiğini algılamış ve kendini serbestçe bu algılamanın duyumsamasına bırakmış, yitik zamanın peşinden gitmiştir. Sanıyorum Memet Baydur'a göre sanat bu işe yarar.

Gözün Kahverengi Suyu'ndaki öyküler, en klasiğinden ("Gün Gece/Oyun Ölüm", "Dört Kısa Hikâye", "Afrika") en avangardına ("Bir Hayalet Hikâyesi" –ki yer yer Le Bateau ivre'i hatırlatır–, "Karışık Teknik", "Marginalia"); en fantastiğinden ("Büyülü Alan") en postmodernine ("Polis Hikâyesi") hep bu tür bir sessiz bağlantının, hüzünlü rastlantısallığın hikâyeleridir. Gözün kahverengi suyu, nasıl bir su ise o, Baydur'un yaşama bakışındaki hüznü saklar; onun yerine çok sevecen bir gülümseme koyar.

Daniel Defoe ve *Moll Flanders**

Daniel Defoe (1660-1731) 18. yüzyılın en popüler romancılarından biri olmasına karşın, Pope, Swift, Addison gibi akademik yazar ve eleştirmenlerce hiçbir zaman ciddiye alınmadı; aynı devrin diğer ünlüsü Laurence Sterne gibi. Ama Defoe ve Sterne'in ciddi edebiyat çevrelerince dışlanmalarının nedenleri farklıydı: Defoe'nun *Robinson Crusoe*'su, *Moll Flanders*'ı, *Roxana*'sı çok hafif, hatta bayağı bulunurken, Sterne'in *Tristram Shandy*'sinin fazla iddialı, fazla deneysel, fazla yenilikçi ve de üstelik müstehcen olduğu düşünülmüştü. Ama çağdaş eleştirinin dar görüşlü değerlendirmelerine kulak verip de kalpleri kırılarak yazmaktan vazgeçseydi bu iki yazar, biz bugün romanın başlangıcına dönerken, bu yeni türün "yeniliğini" niteleyecek örnekleri kolayca bulamazdık.

1719'da yayımlanan ve bugün modern bireyciliğin ve ekonomik adamın arketipi kabul edilen *Robinson Crusoe*'dan sonra Defoe, 1722'de, *Moll Flanders*'ı yayımladı. Bu kitap da bir varolma serüveniydi. Robinson Crusoe'nun ıssız bir adada yaşayabilmek için o adanın kaynaklarını ve orada bulduğu tek yerliyi sonuna dek sömürmesine karşın, bu kez olayların geçtiği yer Londra olduğu için, sömürülecek mevkiler de iş yerleri ve eğlence noktalarıydı. Sömürülecek insanlar ise parası olan herkes. Bu sömürü tercihen evlilik

(*) "Önsöz", *Moll Flanders*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 5-10.

yoluyla, olmazsa fahişelik, o da olmazsa hırsızlıkla gerçekleşecekti. Ama mutlaka gerçekleşmek zorundaydı. Çünkü yoksulluğun iki cehennemî sonucu vardı Moll Flanders için. Birincisi niteliksiz işçi sınıfına dahil olmak, ikincisi Newgate Hapishanesi'ne düşmek. Bu iki felaketten kaçmanın tek yolu ise hızla yükselen yeni sınıfa, yani burjuvaziye dahil olmaktan geçiyordu. Moll'un öyküsü, aynı Robinson'un öyküsü gibi bir başarı öyküsüdür, çünkü ne yapıp edip sonunda o ve hapishane kaçkını son kocası saygın orta sınıfa kapağı atarlar. Üstelik insan ve doğa kaynakları sonuna dek sömürüye açık yepyeni bir beldede: Amerika'da.

Eski kıtadan yeni kıtaya, eski anlatıdan (pikaresk) yeni anlatıya (roman), eski sınıftan (yoksul/işçi) yeni sınıfa (burjuva) ve eski değerlerden (cemaatçi) yeni değerlere (bireyci çıkarcılık) geçişin öyküsü olan bu kitap, doğal olarak birçok büyüleyici çelişkiyi, ikircikliliği ve ideolojik gerilimi de barındırır. Bu bakımdan *Moll Flanders*, 19. yüzyılda İngiltere'de yazılmış o diğer muhteşem roman gibi, Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler*'i gibi, okumakla bitmez.

Romanın çıktığı 17. yüzyılda kitap başlıklarına altbaşlıklar eklemek çok modaydı. Bu moda 18. yüzyıl boyunca sürdü. *Moll Flanders*'ın da böyle ve alışılmıştan biraz daha uzun bir altbaşlığı vardır: "Ünlü Moll Flanders'ın Öyküsü ve Başına Gelen Talihsizlikler."

Evet, neredeyse bir özet. Ama eğer öyleyse, başı da sonu da belli olan böyle bir öyküyü, hem de serüven meraklısı ortalama okur neden okusun? Bu sorunun yanıtı sanırım şöyle verilebilir: Newgate Hapishanesi'nde doğmuş, on iki yıl fahişelik, on iki yıl hırsızlık yapmış, geri kalan zamanda da (bir kez kardeşiyle olmak üzere) beş kez evlenmiş, gene de mutlu bir sonla, zengin ve dindar bir kişi olarak yaşamını bitirmiş bir "Hıristiyan"ın anılarını, hele de Protestan iseler, diğer tüm dinibütün insanlar okumak isteyecektir. Çünkü bu öykü onların çok sevdiği kurtuluş öykülerinin ve gene çok sevdikleri, ama belki de sevdikleri için utandıkları pikaro öykülerinin baharatıyla tatlandırılmış bir bireysel başarı öyküsüdür.[1] Eğer Tanrı seçilmiş kullarına, seçilmişliklerini onlara başa-

1 Pikaresk, 16. yüzyılda ilk örneğini *Lazarillo de Tormes* adlı kitapla tanıdığımız işsiz güçsüz takımından bir serseri ve üçkâğıtçının serüvenlerini anlatan türe verilen isimdir. Bu kahramanlar için önemli olan ayakta kalabilmek olduğundan ahlâk

rı bahşederek bildiriyorsa, Moll ne yapmış olursa olsun, seçilmiştir. Çünkü başarılı olmuştur. Ve de ruhu kurtulacaktır. Protestan ahlâkın, Weberce yorumlanmış bu öğretisine çok uygun bir öyküdür Moll'unki.[2]

Moll Flanders'ı inceleyen eleştirmenler, ister kitabı çok beğensinler, ister nefret etsinler, hep aynı tutarsızlığa işaret etmiş ve bunun nedenini çözmeye çalışmışlardır.[3] Bu tutarsızlık şudur: Defoe, romana yazdığı önsözde, bu romanın bir ibret hikâyesi olduğunu ve her ne kadar bazı edebe aykırı durum ve olaylar sergilese de, sonunda bu öykünün bir ahlâk dersi vermek üzere okura sunulduğunu savunur. Peki, alınacak ibret nedir? Moll, yaşadığı hayatın sonunda cezalansa ya da felakete uğrasa ya da lanetlense, belki bu bir ibret öyküsü olabilirdi. Ama tam tersine, Moll romanın sonunda hem evlilik, hem mutluluk, hem servet, hem de saygınlıkla ödüllendirilir. Bugün belki Defoe karşımıza çıksa, bu ödülün ancak Newgate Hapishanesi'nde Moll pişman ve tövbekâr olduktan sonra geldiğini söyleyecektir. İyi ama, hiçbir eleştirmen ve okurun gözünden kaçmadığı gibi, Moll'un tövbekâr olduktan sonra da hırsızlıktan elde ettiği taşınabilirleri taşımaya devam ettiğine tanık oluruz. Çünkü romanın sonunda, Amerika'ya gidip de orada terk etmiş olduğu oğluyla karşılaşınca, ona hediye olarak çaldığı bir saati verir!

O zaman Defoe bir hiciv yazmış olabilir mi? İletmek istediği mesaj, "Orta sınıfın servetinin temelinde hırsızlık vardır ya da orta sınıf olmanın yolu, amaca erişene kadar her türlü aracı, ahlâk soru-

---

kurallarına pek aldırış etmeden kurnazlıklarını kullanarak yaşamlarını sürdürmeye çalışırlar. Ama çoklukla, dalavereyle kandırmaya çalıştıkları saygın kişilerin kendilerinden de dalavereci olduklarını keşfederler. Böylece pikaresk türünde, yalnızca serüvenci üçkâğıtçıların öykülerinden öte bir hiciv de vardır. *Lazarillo de Tormes* 16. yüzyılda İngilizceye çevrildikten sonra Thomas Nashe, *The Unfortunate Traveller, or the Life of Jacke Wilton* (Şanssız Gezgin ya da Jacke Wilton'un Hayatı) adlı kitabıyla İngiliz edebiyatında türün ilk örneğini yazar. Romanın da öncü anlatılarından biri sayılan pikaresk, 19. ve 20. yüzyıllarda da romanı oluşturan önemli metinlerden biri olarak varlığını sürdürmüştür.

2 Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism,* çev. Talcott Parsons, New York, 1958. Kurtuluş anlatılarının İngiliz edebiyatında en popüler olmuş olanı ise John Bunyan'ın *Pilgrim's Progress*'idir (Hacının İlerleyişi).

3 *Twentieth Century Interpretations of Moll Flanders,* yay. haz. Robert C. Elliot, Englewood Cliffs, New Jersey, 1970.

nu yapmadan kullanmak olmalıdır" gibi bir mesaj mıdır? Birçok eleştirmen Defoe'nun *Moll Flanders*'da ironik olduğunu ve baştan sona sürdürülen bu ironiyle, İngiltere'de palazlanmaya başlayan orta sınıfın yükselişinin hicvedildiğini savunur.

Bir başka grup eleştirmen, romanda, ahlâk kurallarının geçersiz sayılması gereken bir yaşam savaşının gerçekçi öyküsünün anlatıldığını ileri sürer ve yaptıkları için Moll'u değil, toplumu suçlu görürler. Bu durumda Moll mutlu sonu hak etmiştir. Ama Moll hak etmiş olsa bile, anlatı hak etmemiştir. Çünkü herhangi bir anlatıda, üslup, ton, müdahil yazar sesi, kişileştirme ve olayların yaslandığı nedensellik belirli bir gelişme ve sonu öngörür. *Moll Flanders*'da ise bu son sonuna kadar belli olmaz. Çünkü anlatı sürekli acıma, suçlama ve kutlama arasında kararsız diyemeyeceğimiz bir biçimde, sanki kasten, sallanır. Yani işine geldiği zaman Moll bir ahlâkçı kesilir, gelmediği zaman ödünsüz bir Makyavelist olur, bir başka yerde de toplumun yoksullara karşı ne denli acımasız olduğunu anlatır. Hepsini de kendinden emin bir tonla yapar. Tutarsızlık onun için asla bir sorun değildir ve tutarsızlığı sorun etmemesi bu anlatıyı çok daha ilginç kılar. Ama mutlu sonu meşru kılmaz. Yazarın gerçekçiliğine ise gölge düşürür. Çünkü ne olursa olsun, Moll'un Newgate Hapishanesi'nden çıktıktan sonra başına gelenler, hiç de öyle hapis yatmış birinin karşılaşacağı olaylardan değildir. Moll'un hapse girene kadar yaptıkları gerçekçi gibi görülebilir; ama hapisten çıktıktan sonra yaver giden şansı hiç de gerçekçi sayılmaz.

Romanın orta sınıfın yükselişini hicveden bir yapıt mı, yoksa Moll'un verdiği yaşam savaşını destekleyen bir yapıt mı olduğu sorusuna yanıt ararken, bugün pek revaçta olmayan bir başka yöntem de kullanılabilir: Roman yazarının yaşamını göz önünde tutarak yapıtıyla nasıl bir mesaj vermeyi amaçlamış olabileceğini, yani eserini yazarkenki niyetini kestirmek. Biyografik yaklaşım dediğimiz bu yöntem bize Daniel Defoe'nun en büyük çabasının müreffeh orta sınıfa katılmak olduğunu anımsatacaktır (ve kendisi bunda Moll gibi başarılı olamamıştır). O zaman, bu romanı yazarken ne hiciv ne de ironi kastettiğine, yalnızca bir sınıf atlama öyküsü anlattığına karar verilebilir.

Peki, *Moll Flanders* dikkatsiz, özensiz, dolayısıyla da önemsiz bir *best-seller* mıdır? Kuşkusuz böyle düşünen de çok kişi vardır. Ve hatta böyle düşünenleri tersine ikna etmek, anlatının ironisi, hicvi ya da gerçekçiliği hakkında konuşmaktan daha zordur. Öyle ya, bir suçlunun kahramanlaştırıldığı, birkaç yıl sonra aynı konuda bir başka eserin, bu kez John Gay'in *Beggar's Opera*'sına (*Dilenci Operası,* ki sonradan Brecht tarafından *Üç Kuruşluk Opera* olarak uyarlanacaktır) ilham verecek kadar popüler olmuş bu romanı, belki de ilginç bir sosyolojik belge olarak görmek ve tarih ve edebiyat derslerinin malzemesi olarak kullanmak en akıllıca iş olur.

Ama böyle düşünüp romanı bir kenara bırakmak da kolay değil. Çünkü gerçekten dikkatsizlik sergileyen olay ve pasajlar olmasına rağmen, *Moll Flanders* yalnızca sosyolojik açıdan ilginç bir belge değildir. Çünkü Defoe, yarattığı karakterin birinci tekil anlatısıyla, sözde asgari düzeltmeyle bize naklettiği bu "anılar"da bir retorik dehası sergiler.

Öylesine zengin bir retoriktir ki bu, bir konuda düşünülebilecek ya da söylenebilecek her sözü ve açıyı içerir. Yerel olgularla evrensel endişeleri, dinle sekülarizmi, mizahla ciddiyeti, masumiyetle bilmişliği buluşturur.[4] Korumasız bir çocukluktan çokbilmiş bir kadınlığa geçen Moll Flanders'ın anıları, muhteşem bir retorikle, bu çokbilmiş sosyal mahlûkla, yaşam savaşı veren doğal yaratığı, çoğu zaman insana itici gelen, ama hayrete düşüren bir kolaylıkla birleştirir. Defoe'nun ustalığı da, *Moll Flanders*'ın bir anlatı olarak önemi de burada görülmelidir. Moll'un ilk iki hırsızlığına yakından bakalım.

İlk hırsızlık bir eczanede gerçekleşir. Moll bu dükkândan alışveriş eden bir kadının elindeki çıkını tezgâhın üzerine koyduğunu ve bütün dikkatini de satıcının uzandığı rafta kendisine göstermeye çalıştığı şeye verdiğini görünce, sanki müşteriymiş gibi dükkâna girer, tezgâha arka arka yaklaşır, çıkını kapar ve gene sakin bir biçimde dükkânı terk eder. Ama bunu yaparken "kalbi dehşetle çarpar". Akşama kadar Londra sokaklarında dolaştıktan sonra eve gider ve çıkını açar; içindekilerin envanterini çıkarır (bu ilk hırsızlığı oldukça iyi sonuç vermiştir). Çaldıklarını bir kenara koyduk-

4 20. yüzyıl eleştirisi, bu yönteme, Bakhtin'den alınan bir terimle "*heteroglossia*" der.

tan sonra, bir pişmanlık krizine tutulur. Yalnız bu pişmanlığın hemen hepsi korkudan kaynaklanır: "Bunları teker teker çıkarırken, artık tamamen emniyette olduğumu bilmeme rağmen, duyduğum korku ve dehşetin şiddetini anlatamam. Oturdum ve hıçkırarak 'Tanrım, neyim ben şimdi? Bir hırsız! Gelecek sefer yakalanacağım ve kendimi idam cezasıyla yargılanacağım Newgate'de bulacağım,' dedim. Böyle uzun uzun ağladım. Ve, ne kadar yoksul olursam olayım, o an korkumu yenebilseydim, çaldığım şeyleri geri götürecektim. Ama zamanla sakinleştim. O gece yatağa girdim, fakat çok az uyuyabildim, olayın dehşeti hâlâ aklımdaydı, bütün gece ve onu izleyen bütün bir gün ne yaptığımı, ne dediğimi bilemedim. Sonra çaldığım eşyayı merak etmeye başladım; kimindi, sahibi zengin miydi, fakir miydi. 'Belki,' dedim, 'benim gibi fakir bir dulundur, bunları satıp kendine ve zavallı çocuğuna bir parça ekmek almak için yola çıkmıştır, ve şimdi hepsi saçlarını başlarını yolarak o ekmek için ağlıyorlardır.' Bu düşünce beni üç-dört gün boyunca işkence içinde bıraktı..." Bu düşünceler üzerine Moll nedamet getirip, hırsızlıktan vazgeçmeye çalışır. Ama kulağına fısıldayan şeytan yakasını bırakmaz. Böylece ikinci, üçüncü ve izleyen hırsızlıklarını yaparak Londra'nın en ünlü hırsızlarından biri olur. Artık ihtiyacı olmadığı zaman bile çalmaktadır. Bu maceralarının birinde, bir hırsız, kendisini kovalayan jandarmalardan kaçarken, ona bir bohça atar ve saklamasını ister. Birkaç dakika sonra, arkadan gelen ikinci hırsızı da görünce Moll bunların iki kişi olduğunu anlar, ama o da sanki sokakta olayı seyreden diğer insanlardanmış gibi kılını kıpırdatmaz. Çok geçmeden kendisine bohçayı teslim eden zavallının yakalandığını ve sürüklenerek Newgate'e götürüldüğünü görür. Ama eve döndüğünde vicdanı rahattır. Sonunda çala çala bir hırsızın malını çalmıştır! "Nasıl olup da bu kadar çok şey aşırabildiklerini anlayamamıştım," der, bohçayı açıp içindekileri gene bir muhasebeci titizliğiyle bize bildirdikten sonra, "ama bu eşyalara konmayı da vicdan meselesi yapmadım; tersine çok sevindim, çünkü sonuç olarak bir hırsızı soymuştum," diye ekler.

Birinci hırsızlıkta duygularını samimiyetle paylaşırken (Moll maceralarını hep böyle en samimi arkadaşıyla fısıldaşırmış gibi anlatır) aynı zamanda da ilk suçunu işleyen insanların yüzde doksan

dokuzunun duyacağı dehşetten söz eder. Üstelik bu dehşet duygusu, ilk anda yalnızca Newgate korkusudur. Sonra, sanki okurunun da aklına bu gelecek ve kendisini sorgulayacakmışçasına, belki de fakir bir kadının eşyalarını çalmış olabileceği düşüncesiyle çektiği vicdan azabından söz eder. Ama bu vicdan azabı öylesine uydurmadır ki, para ve eşya dolu bir çıkınla sanki alınsa alınsa bir somun ekmek alınacağından, kadının evde ekmek bekleyen çocuğundan –sanki kendisi doğurduğu çocuklara bakmış gibi– söz eder. Ama bu noktada onun ilk olarak duyduğu "gerçek" dehşeti paylaşmış olan okur, zaten onunla öylesine özdeşleşmiştir ki, bu sahte vicdan azabını yutmaya hazırdır. Fakat Moll onu iyice sersemletmeli, aklının, bu retoriğe kapılan duygularını analiz etmesine izin vermemelidir. Akabinde nedamet edebiyatına başlar: "Bu inancı sürdürebilseydim, nedamet getirseydim, belki de bir günahkâr olmayacaktım ama içimdeki, bana akıl hocalığı yapan şeytan sıkıntımı olabilecek en kötü yollardan gidermem için beni durmaksızın kışkırtıyordu; bir akşam, 'Kap şu çıkını,' dediği zamanki aynı kötücül dürtüyle, dışarı çıkıp etrafa bakınmam için yeniden aklımı çeldi..." Böylece önce gerçekçi bir korku, sonra sahte bir vicdan azabı ve en sonunda da o herkesin sığındığı "şeytana uydum" itirafıyla Moll hırsızlıklarına büyük bir başarı ve beceriyle devam eder. Artık okur bu konuda yaşanabilecek bütün duyguları tattığı için, gönül rahatlığıyla arkasına yaslanıp, Moll'un maceralarını sırf merak ve heyecanla okumaya hazırdır. Ve en önemlisi, Moll'un en son numarasını belki de fark etmez bile. "Vicdanım rahattı, çünkü sonuçta bir hırsızı soymuştum," derken, kendisini namuslu burjuva okuruyla bir anda aynı düzeye yükseltmesini. İşte yeterince bu retoriği kullanınca, okur da onun en sonunda Virginia'ya yerleşip zengin bir dindar olarak hayatını tamamlamasını yadırgamaz.

Peki, ya külyutmaz okur? Moll'un onlar için de nutukları hazırdır ve bunların da gerçeklik payı büyüktür. Bir kez en sıklıkla öne sürdüğü yoksulluk engeli 18. yüzyıl Londra'sının acımasız gerçeklerinden biridir. Dul bir kadının, hele de parası yoksa kendisini nasıl ve nelerden koruması gerektiği de doğru ve gerçekçi bir öğüttür. Gene parası olmayan kadınların evlenme şanslarının ne denli

düşük olduğu ve bu şanslarını artırmak için önerdiği taktikler de kimsenin kınayamayacağı taktiklerdir. Siyasetçilerin, devlet adamlarının, toplumda hak ve eşitliği sağlaması gereken kişilerin bu konuda ne denli yetersiz kaldıklarını eleştirmesi de cabası. Kısaca, Moll'un söyleminde, yok yoktur.

Ve yaşam enerjisiyle dolup taşan, sahte ve samimi bilgeliği, pişmanlıkları, sahtekârlığındaki içtenlik ve içtenliğindeki sahtekârlıklarıyla bizi hayrete düşüren Moll'da, mutlaka hepimizden bir şeyler vardır.

Yaşar Kemal'in Eksantrikleri*

Yaşar Kemal Türk romanının en çok okunmuş, en çok incelenmiş yazarıdır.[1] Böyle olunca onun yapıtları hakkında yeni bir şey söylemek güçleşiyor. Bu güçlüğün farkında olarak yaptığım bu çalışmada başlangıç noktası olarak onun çok ilgi çekmiş yapıtlarından *Dağın Öte Yüzü* üçlemesini seçtim. Türk romanının dönemeçlerinden biri saydığım bu üçlemede, Yaşar Kemal'in özgünlüğünün anahtarını bulmaya çalıştım. İlk romanın ilk satırında karşıma Yaşar Kemal'in eksantrikleri çıktı. Onlardan bu çalışmada en kenardakiler diye söz edeceğim. Bir kez, gerçekten her türlü orta ve ortalamadan uzak durdukları ve hep en kenarda olmayı seçtikleri için. İkincisi, Yaşar Kemal'in yapıtlarında kurgunun hep en kenardan başlayan, merkeze oradan bakan yönünü tayin ettikleri ve böylece bu yapıtların eleştirel mesajını da taşıdıkları için.

Kenardan merkeze eleştirel, bozguncu, ironik ve hicivci bakış, Yaşar Kemal'in yalnızca bu çalışmanın konusunu oluşturan üçlemesinin değil, bütün diğer yapıtlarının, hatta gazete yazılarından

(*) *Victoria R. Holbrook'a Armağan*, Kanat Yayınları, 2006, s. 75-109.

1 Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Merkezi'nin düzenlediği Uluslararası Yaşar Kemal Sempozyumu'ndan sonra basılan ve bu sempozyumda sunulan bildirileri içeren *Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal* (yay. haz. Süha Oğuzertem, İstanbul, 2003) adlı kitap, hem içindeki yazılarla hem de diğer çalışmalara yaptığı atıflarla iyi bir kaynaktır. Bundan sonra GGYK olarak kısaltılacaktır.

ve söyleşilerinden çıkardığım üzere, hayata bakışının özelliğidir. Şimdilerde, postkolonyal söylemin yinelediği bir soru vardır: En kenardakiler (ya da, o söylemin seçtiği ifadeyle, en alttakiler) konuşabilir mi? Yoksa hep merkeze yakın birileri onların namına mı konuşur? Hatta, salt konuşmuş olmakla, en kenardaki çizgiye ihanet mi edilmiş olur? Bu paradoksa düşmemek için, susmak tek yol mudur?

Bu sorunun yanıtı herhalde en kenardan esinlenen ve bu çizgiye sadık yaratıcılıkta aranmalı ve "evet, en kenardakiler de konuşabilir/konuşturulabilir" olmalı. Örneğin Yaşar Kemal'de ve ondan sonra da Latife Tekin'de olduğu gibi.

Eksantrikler mecbur insanlardır

Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde, en kenardakiler az konuşur; onlar kendilerini daha çok susarak ya da davranışlarıyla ifade ederler. Tek istisna, hem en kenardakilerden olup hem de sözün büyüsüne sahip olduğu için onlardan ayrı duran, Kel Âşık'tır. Merkezde olanlar, yani otorite sahibi olanlar, sözün de iktidarına sahiptirler ve çok konuşurlar. Arada kalanlar ise (üçlemenin Yalak köylüleri gibi) çok ve boş konuşurlar. Bu laf kalabalığının, Yaşar Kemal gerçekçiliğinde çok önemli bir işlevi vardır: Sanki köylü uydurma tutkusuyla ezilmişliğini bilinçdışına itmenin bir yolunu bulmuştur. Sanki maruz kaldığı şiddet ve sömürüyü böyle bastırmaktadır. En kenardakiler ya da eksantrikler, işte burada hayati bir rol oynarlar: Onlar, bu bastırılmış şiddetin yüzeye çıkmasının vesilesi, bilinçdışının bilince yükselmesinin aracı, bir anlamda şiddetin günah keçileri, ama diğer bir anlamda da insana olan inancın taşıyıcıları, dolayısıyla da umudun kaynağı olurlar. O zaman şunu söyleyebiliriz; Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde, en kenardakiler bilinçdışına itilmiş haksızlık ve şiddeti bilince çıkararak, bu sürecin aktörü olurlar. Onların konuşma biçimi de bu olur.

En kenardakilerle, merkezdeki söz sahipleri arasındaki çelişki arttıkça, gerilim de artar ve romanların olay örgüsü bu gerilim üzerinden ilerler. Ama söz, yani iktidar sahipleri, hiçbir zaman sözün büyüsüne sahip olmadıkları ve olamayacakları için, kaybederler.

İlk bakışta romantik bir pozisyon gibi görünen bu olgunun, yakından incelendikte önemli ölçüde gerçekçi bir gözleme dayandığı görülecektir. Çünkü bu gözlem, çevre koşullarının birey ve topluluk üzerindeki baskısının, insan davranış ve yönelişlerinde etkili olan maddi ve psikolojik nedenlerinin birlikte verilmesiyle oluşmuştur.

Dağın Öte Yüzü üçlemesinin ilk romanı *Ortadirek*'i okumaya başlayanlar, döngele habercisi Koca Halil'le tanışırlar. Koca Halil bir eksantriktir. En kenardakilerdendir. Döngeleyi haber vermekteki isabetiyle belli bir itibar kazanmıştır gerçi, ama geçmişinde hırsızlık olduğu için, bu itibar sağlam bir temele oturmamıştır; her yıl döngeleyi haber verebilmesiyle kaimdir. İkinci kitap *Yer Demir Gök Bakır*'ın ilk sayfaları bizi en kenardakilerin çocuk temsilcisi Hasan'la; son kitap *Ölmez Otu* ise Memidik'le buluşturur. Bu buluşmalar anlamlıdır. Eğer okur, merkezde yer alacak olaylara böyle en kenardakilerin gözüyle bakıp oradan nüfuz etmeyi öğrenebilirse, Yaşar Kemal'in sanatı konusunda, bence en önemli iki şeyi öğrenmiş olacaktır. 1) İnsanın çözdükçe çoğalan gizini, 2) insanın haksızlığa, yoksulluğa, acıya ve işkenceye dayanma gücünün bu gizden geldiğini.

Döngeleyi haber veren, Yalak köyünü her yıl tam zamanında Çukurova'ya indirerek, onların iyi hasat yapmasını sağlayan Koca Halil'dir. Döngele dikenlerini en iyi o okur – doğayı yani. Ama yaşlanıp da köylüsünün Çukurova'ya giderken kendisini götürmeyeceği, bütün bir pamuk toplama mevsimini köyde tek başına geçireceği korkusuna kapılınca, gördüklerini görmezden gelir, döngeleyi haber vermez, köylüyü geciktirir ki, gidip de onu bırakmasınlar. Yetenekle bencillik pekâlâ birlikte olabilir insanoğlunda. Sonradan Halil okuru şaşırtmaya devam edecektir. Ve Koca Halil, bütün bencilliği, kurnazlığı, zayıflığı ve güçlülüğüyle, yazarın benimsediği bir karakterdir. Yaşar Kemal'in yarattığı karakterleri benimseme gücü; onları anlama, bağışlama, hoş görme kapasitesi, en çok eksantrikleri söz konusu oldukça göze çarpar ve romanımızda daha önce görülmemiş –ama romanın klasik çağında ve klasik örneklerinde, özellikle de Dickens ve Dostoyevski'de sıkça rastladığımız– bilge bir yazarın farklılığı kucaklamasının örneklerini oluşturur.

Döngelenin aşağıdaki tasvirini okurken, önce bunu araya giren yazarın izlenimi sanarız. Ama bakarız ki, bu tasvir Koca Halil'in gözünden aktarılmaktaymış. O zaman, tüm içten pazarlılıkları ve döneklikleriyle Halil, doğayı, yazarı gibi kavrayabilen bir karakterdir.

> Ağustos ortasından ekime kadar döngeleler kırmızıdır. Bir kırmızı sis, bir kırmızı bulut gibi bozkırın üstüne çöker. Ardından gün verilmiş. Bu kırmızı yol, uzun, dalgalı bir şerit, bir turna kataı, çığlık çığlığa geçer bir kuş sürüsü gibi açılır kapanır, iner çıkar, toplanır dağılır. Deli yeller önünde bozkırı bir uçtan bir uca dolanır. Yalar. Bir yerde duramaz. Kabına sığamaz....
>
> Koca Halil der ki: "Şu uçsuz bucaksız, cansız toprağın şenlikliği, güzelliği döngeleyle gelir. Döngelesiz, şu boş, ölü toprak neye yarar ki!"
>
> Çatırtılar gelir bozkırdan. Koca Halil kulağını toprağa dayar, toprağın derinden gelen sesini, uğultusunu dinler. Bozkır toprağı iyi bir iletkendir. Toprakta karınca sesleri. Kuş yuvaları. Bir kuş vardır, salt mavi. Yanar döner mavi. Yarlarda toprağı oyar, uzun bir delikle ta toprağın derinliklerine gider, yuvasını toprağın dibine yapar. Onun toprağı delişi duyulur... Döngele kökleri ne zaman kopacak, çatırtısından bilinir. Koca Halil der ki: "Bu toprak gibi yok. Telgraftan beter. Daya kulağını duyulmadık sesler duy."[2]

İşte bu seçilmiş kulak, bu doğayla tam bir iletişim kurabilen kulak, Koca Halil'in olduğu kadar yazarın da kulağıdır.

Kırmızıyla sarının farklılığına sözcüklerin seslerinin de uyum gösterdiği, başkaldıran kırmızıya direnen sarının refakat ettiği, doğanın kendi içindeki devinimde yengi ve yenilginin döngüselliği ve tabii asıl döngele sözcüğünün büyüsü (çevrimsellik, kalıcılık, dönüp de gelmek, güven gibi) bu haberci rüzgârı, önüne kattığı döngelelerle, ölümsüz bir doğa resmine dönüştürür. Ayrıca doğada yengi ve yenilgi insanlar arasındaki yengi ve yenilgiye benzemez – kesin değildir, kimin kazandığı kimin kaybettiği de belli değildir; döngele rüzgâra karşı tutunma savaşını kaybetse de, dönüp gelecek ve köklerini gene yazın olduğu gibi sağlamca bozkıra sa-

2 Yaşar Kemal, *Ortadirek*, Istanbul, 1998, s. 20-21.

lacaktır. Kadansı, ritmi, aliterasyonu, rengi, sesiyle, eğer Yaşar Kemal şiirinin gücünü, "sözünün büyüsünü" böyle yarattığı bir karakterin gözüne verebiliyorsa, o karakteri benimsemiş demektir. Yalnız bu mesafeli bir benimsemedir.

Koca Halil bir eksantriktir. Geçmişi karışıktır; o geçmişte yüreklilikle korkaklık, dostlukla ihanet bir aradadır. Bu yüzden de kendini yüceltmeyle cezalandırılma korkusu arasında gidip gelen Koca Halil, bir yandan linç edilerek ölmekten bir yandan da öldürülmeyecek kadar ciddiye alınmamaktan, dolayısıyla da linç edilmemekten korkar. Kısaca, Koca Halil'in de *Dağın Öte Yüzü*'ndeki eksantrikler galerisinde anımsanır bir yeri vardır. Ama üçlemenin unutulmaz eksantriği elbette Meryemce'dir.

Meryemce'yle Koca Halil arasında geçmişten gelen büyük bir düşmanlık vardır. Koca Halil Uzun Ali'yi kandırıp, göç başladığı zaman köydeki tek atın üstüne Meryemce'yle birlikte binince, Meryemce'nin bütün eski hıncı kabarır. Yorgun ve yaşlı at, gerçekten de iki kişiyi taşımakta zorlanmaktadır. Ama Koca Halil bencil bir duyarsızlık içindedir. Ne atın tökezlemesine ne de kendisinin yüzünden ana-oğulun arasına giren kızgınlığa aldırır. Onun tek derdi vardır. Geride, boş köyde bırakılmamak. Onurunu da ayaklar altına alır; Meryemce'nin bütün hakaretlerine göğüs gerer: Tek köyde kalmasın. Çünkü Koca Halil, hem hırsız hem de azizdir. Korkak, huysuz, çıkarcı ve hatta onursuz olabilir, ama günü gelince kendisine hakaretler yağdıran bu kadın için, hayatını tehlikeye atarak, hırsızlık da yapabilecektir (s. 295).

> Gelme, bre kardaşım. Halin yoksa gelme. Elin ayağın tutmuyorsa gelme. Her yıl binersin bizim atımıza. Elin atı senin babayın malı mı? O gök gözlerinle pamuğu benim için mi topluyorsun? Sen topluyorsun, o oğlun olacak sümsük avradının koca kalçasına sıvıyor. Azıcık daha büyüsün de köyün delikanlılarına hoş görünsün diye. Gelme kardaşım, gelme sakalı boklu, gök gözlü ellisekiz. Senin elinden İbrahim'in çektiği... Gelme uğursuz oğlu uğursuz baykuş... Gelme gök gözlü kuru yer kurbağası. Gelme, sümüklüböcek ölüsü. Yal verip büyüttüğün oğlun sana bir eşekçik almadı da, senin topladığın pamukları da, şu kurbağa ölüsü suratın-

> la topladıklarını da avradının götüne sıvarsa gelme. Senin elinden çektiklerim... Git de oğluyun, o pis, o orospu, o pasaklı geliniyin sırtına bin. Tanrı canını alasıca, soyka kalasıca ötürüklü Halil. İbrahim'e ettiklerin... Gül adını pis ettin (s. 47).

Bu yaylım ateşini sineye çekmek güç. Hele bir kadından. Ama Yaşar Kemal'in yarattığı dünyada direnme ve yaşama en önde gelir. Töre de, onur da, gurur da hayatta kalabilme direnci yüksek karakter için engel değildir.

Birçok başka şeyin yanı sıra bir şairdir Meryemce. Kimseye demiyorum, sana diyorum, diye başlayan Meryemce monologları gerçekten muhteşemdir: Kimseye demiyorum, sana diyorum; "elimdeki yeşilcecik ot"; "orman orman, mutlu orman"; "yanımdaki oluk"; "hey bre üstümdeki küçümencik yıldız"; "yanımdaki tazecik ot"; "altımdaki kara toprak" (s. 210, 234, 235). Aynı Meryemce, yıldızları seyrederken yaradılışla tam bir uyum içindedir (s. 235-36). Meryemce yürüyebildiği zamanlarda doğa da güzel gelir ona:

> Çukurova'nın kavakları güzel olur. Telli kavaklar. Telli gelin gibi salınır ha salınır. İnceden bir yel esmeyegörsün. Çukurova yemyeşil bir bahçe gibidir. Serilmiş (s. 129).

Bu Çukurova, bu kavaklar, genç Meryemce'nin aynasıdır; kendini dinç hissettiği zaman gördüğü doğadır. Oysa çaresizken, algıladığı doğa bambaşka bir doğa olur:

> Ağacın da insana ne faydası olur ki... Eli ayağı yok ki gelene git desin. Dili yok ki haydi öte desin. Tüfeği yok, bıçağı yok. Evi yok, barkı yok. Ekmeği alı yok. Gözü kulağı yok. Sipsivrice uzamış göğe öte. Bir fıkara ağacın elceğizinden ne gelir ki... Köyü de yok, kömeci de... Avradı yok, uşağı da... Çırıçıplak. İlacı yok, ateşi de... Fıkara (s. 131-132).

Fıkara: Bu tek sözcüğün büyüsünde, Meryemce'yle ağaç tek vücut olurlar. Ve Meryemce, tüm bu deyiş ve tepkileriyle belleğimize unutulmayacak bir karakter olarak kazınır; Dickens'ın Micawber'ı, Jingle'ı, Wemmick'i, Dostoyevski'nin Mişkin'i gibi, ete kemiğe bürünür.

Meryemcelik inattır, ağzı kabalıklık ya da insanı çıldırtıcı bir suskunluktur; ölçüsüzlük, aşırılık, mübalağa, ama bütün bunların yanında bir tuhaf sevimliliktir; Meryemcelik eksantrikliktir. Öylesine kinlidir ki Koca Halil'e, Kel Âşık'ın onun için okuduğu mevlide bile sinirlenir; oysa bu mevlid "Allah'ın başka bir kuluna okunsaydı, doyasıya dinlerdi".[3] Kel Âşık'ı da toprağa şikâyet eder: "Anamız toprak, şu Kel Âşık günahların büyüğünü işliyor. Dilini ağzında oduna döndürüversene." (s. 15)

Yaşar Kemal'in eksantriklerini hemen tanırsınız ve unutmazsınız. (Tavşan Hüseyin, Uyuz Mahmut, Tebdilhava Mehmet gibi karakterler bu eksantrikler galerisinde yerlerini alırlar ve sahnenin ortasına gelip rollerini oynamak üzere sıralarını beklerler.) Rolleri önemlidir, çünkü Yaşar Kemal'in gerçek kahramanları bu ekstantriklerdir. Yapıtlarının siyasi ve insani mesajlarını onlar taşırlar. Köylülükleri, yoksullukları, yeme, içme, yürüme biçimleriyle tipiktirler, ama kişilikleri kimselere benzemez – bedenen çökseler de, ruhen asla çökmezler. İnat ve irade simgesidirler. Akıllarına eseni yapar, kafalarına koyduklarından asla vazgeçmezler. İnsan odaklı edebiyatın bir özelliğidir eksantrikleri böyle yüceltmek: Sistemi, örf, âdet, gelenek, töreyi hiçe sayabilen, ne zaman ne yapacağı belli olmayan, kendi dünyalarında kendi kurallarıyla yaşayabilen bu eksantrikler bağımsızlık ve direniş umududurlar.

Ve onlar aynı zamanda Yaşar Kemal'in mecbur insanlarıdır. Yaşamın orta direğidirler. Nuri Aksu, "Akçasaz'da Yitenlerin Ardından" başlıklı makalesinde, Yaşar Kemal'in "mecbur adam" kavramını edebi yapıtlarında da kişileştirdiğini söyler. Ve Nedim Gürsel'le yaptığı bir söyleşiden, yazarın şu sözlerini aktarır: "Dünya... mecbur adamın sırtında dönüyor." Aynı söyleşide, Yaşar Kemal, İnce Memed'in yüreğinde "mecburiyet kurdu" olduğunu hatırlatır.

Nasıl bir kurt bu? Bu kurt ki, Yaşar Kemal'i o eşsiz eksantrik kahramanları yaratmaya itmiş, onları yaratırken bir dil ve biçem geliştirtmiş, idealindeki hayalleri birleştirtmiş (Don Kişot, İsa, Dadaloğlu, Pir Sultan Abdal, Homer, Dostoyevski) ve sonunda bize sunduğu dünyayı yaratmasını sağlamıştır.

---

3 *Geçmişten Geleceğe Yaşar Kemal*, yay. haz. Süha Oğuzertem, İstanbul, 2003, s. 140-158.

Yaşar Kemal'in mecburiyet kurdunun, aynı zamanda onun yaratıcılık kurdu olduğunu da anlıyoruz. Bu kurdun beslendiği iki kaynak var: "Ben iki şeye inanırım. Halk ve doğa. Sanatımı, halkımla birlikte, onun büyük yaratıcılığı ile birlik olarak, onun için yaparım. Politikam da sanatımdan ayrılmaz... Halkın mutluluğunun önüne kim geçiyorsa ben sanatımla ve bütün hayatımla onun karşısındayım."[4] Ve "bir milletin türkülerini yapanlar, kanunlarını yapanlardan daha güçlüdür" (s. 20). Kendisi de bir mecbur adamdır: "[Sanatçı] kötülüklerle en önce, kellesini koyarak dövüşecek, en yiğit yürek sanatçıdadır... İnsan soyunun meselelerine yabancı kalmış kişi, sanatında usta da olamaz. Yani o hüner dediğimiz küçücük şeyi de gösteremez. Küçük yürek ne kadar hünerli olursa olsun ondan iyi sanat çıkmaz. Çıkamaz. Şu gelmiş geçmiş dünya sanatına bakın, hep kalanlar büyük yürekler, insan soyunu aşağılatanlara karşı koyan yürekler." (s. 37)

Yaşar Kemal'in mecbur adam kavramında, yukarıda saydığım bütün etmenlerle birlikte en çok da Don Kişotvari bir şey vardır. Çünkü onun mecbur adamları, İnce Memed de dahil, yüceltilmiş kahramanlar değil, saygı duyulan antikahramanlardır. Aynı Don Kişot gibi. Çünkü –belki de Cervantes'in başlangıçtaki ters yönde niyetine rağmen– Don Kişot, savaşmaya mecbur, kaybetmeye mahkûm, kaybettikçe yenilenen bir şevkle tekrar savaşmaya mecbur, sırf bu inadı yüzünden saygı duyduğumuz bir antikahraman ve kuşkusuz, bir eksantriktir. Sam Baskett der ki: "Onun [Yaşar Kemal'in] biçemi, cesaretle, ataklığa, risk almaya ve adalete mecbur olduğunu vurgular."[5] Bu gözlem, Yaşar Kemal'in kendi yaşamı için kuşkusuz doğrudur ama aynen yapıtına yansısaydı, idealize edilmiş kahramanlar, övünülesi diğer-benler biçimini alırdı. Oysa Yaşar Kemal bunu yapmamış, romanlarındaki mecbur adamları bize hep eksantrikler biçiminde sunmuştur. Zaten Alain Bosquet ile yaptığı söyleşide mecbur insanın içinde, budala arketipinin bulunduğunu kendisi de belirtir (s. 177-178).

Nedir mecbur insanın özellikleri?

Sürüden hep ayrıdır. Merkezin hep dışındadır (eksantrik sözcü-

4 Yaşar Kemal, *Baldaki Tuz*, İstanbul, 2000, s. 19.

5 Oğuzertem, *GGYK*, s. 62.

günün de belirttiği gibi) yalnız ve inatçıdır. Gözü karadır. Kendisi merkezdışıdır; ama onun merkezinde, yani onun kavram ve değer silsilesinin merkezinde her şeyden önce insan vardır:

Meryemce, ki iflah olmaz eksantriklerdendir, *Ölmez Otu*'nda insansızlığı cehenneme benzetir – hatta insansız cennet istemez. "Demek dünyayı dolduran insanmış, insan yoksa dünya yokmuş," der.[6] Kula ve Sakallı'nın saptadıkları gibi, "En umutsuz ve umarsız bir anda bile bir umut yaratabilen insanın sorunlarına eğilmeyi ilke edinen Yaşar Kemal'in insan savunumunu erekleyen, sömürü, baskı ve haksızlıklara karşı direnci ve direnişi özendiren yapıtları, kapsayıcı bir insancıllığa dayanır".[7] Ve Yaşar Kemal, kendi ilgi alanını şöyle belirler: "İnsana, toprağa, çiçek açmış ağaca, buluta, kuşa, insan acısına, kötülüklere, kırılmış onurlara ilgi en güzel yaşamdır. Ölüm ilgisizlikle geliyor, başlıyor."[8] Yaşar Kemal'in eksantrikleri yaşadıkları yer ve zamandan kopuk kişiler de değildir; onlar, bir ayağı merkezde, diğeri hep dış sınırda, onun için de iki ayağı da çukurda kişilerdir. Çünkü toplum onların bu duruşuna izin vermeyecektir.

Yaşar Kemal, Sakarya Şeyhi'ni mecbur adamlara bir örnek olarak verip onun hikâyesini anlattıktan sonra şöyle der: "Şimdi bunun üstüne düşünmeye başladım. Mecbur adam üstüne düşünmeye başladım. Kim bu mecbur adam? Sonra bir karar verdim ki, dünya öküzün boynuzu üstünde durmuyor, mecbur adamın sırtında duruyor." Ve ekler: "Bu mecbur meselesini yazmak zorundaydım."[9] Yaşar Kemal'in yazarlık misyonunu böyle özetleyebiliriz: Mecbur insanı yazmaya mecbur yazar.

Sözünü ettiği mecbur insanlara yüklediği misyon (listeyi genişletir: Nâzım, İsa, Che Guevara, Çakırcalı Efe, İnce Memed: Bir şair, bir peygamber, bir gerçek eşkıya, bir fiktif eşkıya, bir özgürlük savaşçısı) devinimi omuzlamaktır. Altında kalacak olsalar da. Çünkü Yaşar Kemal'in yarattığı evrende, doğa her an devinirken, insan

6 Yaşar Kemal, *Ölmez Otu*, Adam Yayınları, İstanbul, 1998, s. 262.

7 Oğuzertem, *GGYK*, s. 227.

8 Yaşar Kemal, *Ağacın Çürüğü*, Adam Yayınları, İstanbul, 2002, s. 32.

9 Yaşar Kemal, *Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor: Alain Buquest ile Görüşmeler*, İstanbul, 1990, s. 169-171.

topluluklarına durağanlık yakışmaz. Dolayısıyla, mecbur insanlar, mevcut şartlara direnerek onları değiştirmeye inat etmiş insanlardır. Ortak özellikleri Don Kişot'un belirleyici özelliğidir: İnat.

Yaşar Kemal'in yaratıcılığının temelinde de kendine bir yazar olarak biçtiği mecbur adam rolü vardır. Üslubu değişebilir, elbette "hızlı giden bir tren"le "bir dağı" aynı dille anlatmayacaktır; elbette okuduklarıyla yaşadıklarının bileşiminden oluşan bir dünya yaratacaktır; elbette her iyi yazar gibi o da kalıcı olanla geçici olan arasındaki tezatı yansıtacak ve elbette kalıcı olana özlem duyacaktır. Ama mecbur adamı anlatmaya mecbur bir yazar için kalıcı, değişmez, ebedi olanın cazibesinde bir kötülük gizli olabilir. O zaman bu kalıcılığa da karşı koymak gibi bir mecburiyet ortaya çıkar. Yaşar Kemal'in romanlarının kurgusu da, dili de, kişileri, sorduğu sorular ve verdiği yanıtlar da bu yüzden hep bozguncudur. Yaratıcılığının temelinde mecbur adamın itirazı, giderek bozgunculuğu yatar.

Yaşar Kemal'in dilde de, yaratıcılıkta da, kültürde de halkı zengin bir kaynak olarak görmesinin popülizmle ilgisi yoktur. Bunu da gene eksantriklerine borçludur. Onlar sayesindedir ki, halk onun romanlarında kolektif bir bütün olmaktan, bütünleyici genellemelerle çizilmekten kurtulmuştur; çünkü halkın içinden çıkan o eksantrikler, halkı da parçalayarak, o yaşamın bütün nüanslarının, kestirilebilir ve kestirilemez taraflarının, sıradan ve sıra dışı tepkilerinin anlatılmasını sağlar. Nitekim Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları*'na olan hayranlığını ifade ederken, Yaşar Kemal, o yapıtın büyüklüğünü, halkı bu karmaşıklığıyla yansıtmasında bulur ve bu eseri "*İlyada*'dan sonra yazılmış belki en büyük Anadolu destanı" sayar.[10] Ve başka bir yerde: "[Nâzım Hikmet] bütün büyük kültürünün, şiir yeteneklerinin üstüne bir de Anadolu, halk aşısı alınca, Anadolu'nun yüzlerce yıllık büyük şiiri, Nâzım Hikmet'le yeniden dirildi" (s. 175). Ayrıca, Yaşar Kemal Anadolu'yu bir başkaldırılar tarihini barındırdığı için de sever (s. 182). "Başkaldırı Anadolu'nun geleneğinde vardı. Binlerce halk ozanı, bu başkaldırıları dile getirmiştir. Yemene, kıtlığa, sıcağa başkaldırı. Osmanlı'ya başkaldırı" (s. 238).

10 Yaşar Kemal, *Ağacın Çürüğü*, s. 140.

Ortadirek'in konusunu oluşturan pamuğa yolculuk, Uzun Ali'nin ailesinin doğaüstü bir gayretle Süleymanlı yokuşunu da tırmanıp doğayı yenmeleri (burada doğanın içinde yaşlılık, yorgunluk, açlık da var) ve Çukurova'ya inmeleriyle bitecektir. Ne var ki, doğayı yenen bu insanlar, insanın kalleşliğini yenemeyecekler, Muhtar'ın onları gene son derece verimsiz bir tarlaya sürmesi üzerine, bütün o meşakkatli yolculuğun sonunda toplayacak pamuk bulamayacaklardır.

Uydurma ve iktidar

Ortadirek romanını izleyen *Yer Demir Gök Bakır*'da ilgimiz en kenardakilerle merkez arasında sıkışmış köylülere çekilir. Onlar da şimdi kendilerini bir ölüm kalım savaşı içinde bulmuşlardır; çünkü pamuk toplayamadıkları için borçlarını ödeyemeyecek duruma düşmüşlerdir. Bu bekleyişte müthiş bir otorite boşluğu da doğar. Muhtar Sefer ne yapıp edip, normal zamanlardaki otoritesini köylüye hatırlatmalıdır. Ama iki eksantrik, her adımda onun çabalarını boşa çıkarırlar. Bunlar, köylüye kızıp hiç konuşmamaya yemin etmiş Meryemce'yle, köylüye kızgınlığını dizginlenemez bir lanet okumayla ifade eden Taşbaşoğlu'dur. Oturduğu yerden sürekli köylülerin akılsızlığına küfretmektedir Taşbaşoğlu. Böylece, Muhtar Sefer'in her otorite kurma adımı, bir eksantriğin müdahalesiyle yıkılır. Bu süreç, Kel Âşık'ın –ki o da bir eksantriktir– köye gelişiyle doruk noktasına ulaşır ve olaylar çığrından çıkar.

Ama artık olaylara egemen olan abestir. Oyuna katılan için de, katılmayan için de kurtuluş yoktur. Nitekim, ne kadar taşbaşlık etse, bildiğini ve doğruyu söylese de, Taşbaşoğlu bile olayların kontrolden çıkmış gelişiminden kendini kurtaramaz; hatta, ironik bir biçimde, abesin günah keçisi o olur. Bütün günah keçileri gibi, Taşbaşoğlu da köylü tarafından önce ermiş mertebesine yükseltilir; bunun tersini kanıtlamak için ne yapsa fayda etmez; sonunda da aşağılanarak sürecin bedeli ona ödettirilir.

Adil Efendi beklenirken Kel Âşık'ın köye gelişi olayların dönüm noktasını belirler. Kel Âşık, başka bir Âşık'ın öyküsünü, Kör Abdal Zeyniki'nin öyküsünü anlatır. Zeyniki, onun dedesidir. Türkü,

Kör Abdal Zeyniki'nin kanatları kırık bir turnaya çaldığı sazla yarattığı mucizeyi anlatır. Günler aylar boyu çaldığı saz ve söylediği türküler sürerken, bir sabah mucize gerçekleşir ve Kör Abdal Zeyniki'nin gözleri açılır; kanadı kırık turna da uçar gider. Kıssa: İnsanoğlu övünsün!

Abdal turnayı karşısına koyar. Gün batarken türküsüne başlar. Günün battığı nasıl bilinir. Abdal bilir. Gözü görmez, etinde duyar. Gün batarken, artık türküye sevgilisiyle başlamaz. Turnayla başlar, turnayla bitirir. Abdal sabahlara kadar, gün atıncaya kadar turna üstüne söyler. Turna için, insanlara, ulu dağlara, anamız toprağa, akarsulara, yerdeki karıncaya, sudaki balığa, gökteki yıldıza söyler. Karanlık gecesine söyer.

Turna karşısında onu dinler.

Bir gün, beş gün, bir ay, iki ay söyler. Durmadan söyler. Ağaçlar, çiçekler, böcekler, anamız toprak dile gelir.

Bir sabah, gün doğar. Abdal'ın türküsü biterken bir acayip hal olur. Birdenbire Abdal'ın gözlerinin önünde bir ışık patlar. Abdal ışığın şiddetine dayanamaz. Yıllardır içinden çıkamadığı dönüp durduğu karanlığın paramparça olup yere dökülmesine dayanamaz, toprağa kapaklanır. Korkusundan gözlerini açamaz. Bir süre cansızcasına toprağa kapaklanmış kalır. Sonra usul usul doğrulur, gözlerini açar. Önünde dünya açılır. İlkin uçsuz bucaksız mavi gökyüzünü görür. Hayran kalır. Lalü ebkem kalır. Sonra gözünü indirir, toprağa bakar. Toprakta hiç görmediği karıncalar, çiçekler, otlar. Toprak doğurgan bir ana gibi zengin, şehvetli... Toprağa da hayran bakakalır. Eğilir toprağa, ışığı öper.

Bu arada, turna önündedir, onu hiç görmez. Sonra bir de bakar ki, telli turnası önünde durup durur. Güzel telli turna. Onu tutmak, okşamak, öpmek için elini uzatır. O elini uzatır uzatmaz turna kanat çırpar, havalanır, uzaklara gider. Abdal onu uçsuz bucaksız gökte, bir nokta kalıncaya kadar gözler, sonra turnayı gözden yitirir.

Gün atıyordu. Kel Âşık sazına bir kere daha dokundu.

"Heheeey, tellice turnalar, Abdalın turnaları," dedi. "Bu kıssadan hisse alanlar övünsün... Dedem Abdalın hikâyesidir bu. İşte bundan sonra dedem Kürt Abdal ölünceye kadar ışık üstüne tür-

kü söylemiş. Karanlığı lanetlemiş. Dedem Kürt Abdaldan, bu kıssadan hisse alan övünsün. Heheeey ışıklar, heheeey tellice turnalar. Heheeeyt... İnsanoğlu övünsün."

"Övünsün," diye bağırdı kalabalık.[11]

Kel Âşık'ın performansı romanın dönüm noktasını oluşturur demiştim (s. 116-119). Nitekim, o gün "Kel Âşık'ın günü[dür]". Kel Âşık'ın böyle yılda bir, iki yılda bir coşkulu günleri olurmuş. Bu günlerinden birinde olduğu, Kel Âşık'ın sazının ucundaki püsküllerin üçe çıkmasıyla belli olurmuş. O zaman bütün köy huşuyla onu dinlermiş, çünkü bilirlermiş ki "duyulmadık, görülmedik türküler, destanlar söyleyecek, hikâyeler anlatacaktır" (s. 116).

Kel Âşık'ın performansları sıradanlığı bozan olaylardır; bu durumda zaten olağan bir kış geçirmeyen Yalak köyüne gelmesi, sanki onların yaşamak üzere olduğu olağandışı olayları haber verir. Ayrıca, turna ve karanlık üzerine kurulu öyküsü, üçlemenin sonuna doğru öne çıkacak ışık ve özgürlük izleğinin de habercisidir.

Yer Demir Gök Bakır bir çocuk eksantrikle başlar. Çocukların, özellikle de Hasan'ın özel bir yeri vardır üçlemede. Sanki Hasan, aynı insanın çocukluğunu, Kel Âşık da olgunluğunu temsil eder. Ve akla elbette ikisinin de yazarın maskeleri oldukları gelir. Bu yüzden, başka karakterleri yansıtmak üzere başvurmadığı bir tekniğe, Hasan söz konusu olunca başvurur Yaşar Kemal. *Yer Demir Gök Bakır*'ın ilk sayfasında karşımıza çıkan Hasan ve onu izleyen kız kardeşi Ummahan'ı, saflıkla ilintisi apaçık, bembeyaz bir kar resmi içinde çizer:

> Ortalık kar içindeydi. Kar dereleri tepeleri silme doldurmuştu. Dünya yalnız bir aklıktı. Bu aklığın üstünde en küçük bir leke bile yoktu. Bir kuş, bir sinek lekesi bile. Gökyüzü de apaktı. Yalnızca uzakta, güneyde, Torosun ormanlığının üstünde sıcacık yeşile kaçan bir mavilik balkıyordu. Bu duruluk sonsuz aklığın üstüne serilmiş küçücük bir mendile benziyordu. Bir de uzaktan Hasan'la Ummahan'a bakınca yuvadan düşmüş, yuvarlanan, uçmak için kanat çırpan, çabalayan kırlangıç yavrularını görür gibi oluyordu insan (s. 7).

11 Yaşar Kemal, *Yer Demir Gök Bakır*, s. 117.

Hemen her romanında hissettirmiştir bunu size yazar: Dünya çocuklara kalsa eğer "yalnız bir aklık" olurdu.

Bu bölümden sonra sanki sihirli bir değnek değmişçesine Yalak köyünün sıradan yaşamı olağandışılaşır; büyüklerin unuttuğu düşgücüne, kullanamadığı göze, cesaret edemedikleri hayallere sahip olan çocuklar daha da hayalperestleşir; neredeyse birer bilici olurlar. Şehvetin çağrısıyla kolaya kaçmasa, sanki Muhtar Sefer bile bu olağanüstü atmosferden nasibini alıp arınabilecekken, giderek dozu artan bu fantezi, Taşbaşoğlu'nun ermişliğiyle sonuçlanacaktır.

Kel Âşık köyü hemen terk etmez. Ortalıkta dolaşmakta, küçük küçük saz ve söze devam etmektedir. Bu arada köy, önce sebepsiz bir bayram şenliğine bürünür. O gün herkes Adil Efendi'nin geleceğini, köylüye övgüler düzeceğini beklemektedir. Hiçbir gerçeğe dayanmayan bu beklenti, günün sonuna kadar sürer, ama beklenen despot gelmez. Muhtar Sefer'in konumu bu düş gününün sonunda iyice muğlaklaşır; buna bağlı olarak iktidarı tehlikeye girer. Muhtar Sefer, çeşitli hayaller ve muhayyel konuşmalarla köylü ve Adil arasındaki yerini yeniden tanımlamaya çalışır:

> "Bu olmadı işte, bu olmadı, Adil," diyordu. "Her şeyin iyi de, işte bunu iyi yapmadın Adil Efendimiz. Köylü milletiylen hiçbir zaman oynanmaz. Bunu böylece bilesin arkadaşım. Sen çok rezil, aşağıların aşağısı bir adamsın biraderim. Sen köylüme işkence ediyorsun. Benim de üstüme gelme ve de canımı sıkma Adil Efendi. Şimdi köylüyü nasıl korkuttumsa, saldımsa yüreklerine alaca korkuyu, yarın da kalkar senin namına bütün borçlarını bağışlarım, Adil Efendi can birader. Bağışlarım da sen avucunu ve de avucunun içini yalarsın. Ben gelenek melenek bilmem. Öyle işler takmam, yiğidim. O kadar da eşek bir yaratık değilim. Ben öyle geleneklerle köylüyü kandırırım. Ve de Çukurova'ya giderken boş köye iki bekçi dikerim. Senin de bize hiçbir zararın dokunamaz aslanım. Ve de senin borcunu inkâr ederim. Köylü Adil Efendi'den bir zırnık bile almadı derim. Ben inkârı basınca, sen de hangi taş büyükse başını oraya vurabilirsin. Ve de hiçbir taştan sana bir imdat gelmez. Ve de gider, bundan sonra da Kırlangıçoğlu'ndan, can bir düşmanından alışveriş ederim. Sen bana komisyon olaraktan yüz-

de bir veriyorsun Kırlangıçoğlu yüzde üç verir. Ve de bunu benden istedi. Senin bundan haberciğin oldu mu, yüz gözlü bin kulaklı Adil?" (s. 122)

Muhtar Sefer'in kendini iyi tanıdığını, köylüye oynadığı oyunları soğukkanlı bir planlamayla yaptığını anlarız bu pasajdan. (Yaşar Kemal dramatizasyonlarında bu iç konuşmalara sık sık başvurur.) Ama bu noktada bu üçkâğıtçının kafası karışmıştır. Adil Efendi'ye yaltaklanan Sefer, ona efelik taslamaya kalkar. Köylünün gözünde eski itibarını kazanabilmek için buna mecbur olduğunu bilir. Ama bunun ancak uyanıkken görebildiği bir rüya olduğunu, asla bu cesareti bulamayacağını da bilir. Ve iktidarı başka yerde, Kır İsmail'in, tecavüz edildikten sonra evine kapanan kızının acı öyküsünü dinleyerek yaşadığı erotizme sığınmakta bulur.

Muhtar Sefer böyle iktidar kaybededursun, başka biri, hem de hiç niyeti olmayan biri, zorla iktidara itilmektedir. Bu Taşbaşoğlu'dur.

Çocukların taşın altındaki esrar fantezisinden sonra, köye bu kez Vurgun Abdal musallat olur. Vurgun Abdal da bir çocuktur elbette; büyülü bir vizyona sahip olmasını "abdallığı"na, yani saf, bilge-deliliğine borçludur. Yüreği, zayıflar, bahtsızlar için sonsuz bir şefkatle dolu olan Vurgun Abdal, Hüsne ve Recep'in, köyün genç âşıklarının, köyden kaçarken yolda donmalarını bir türlü hazmedemez; "Kar altında kaldılar, sevdalılar donduḷar," diye diye bütün köyü dolaşmaya başlar. Hangi eve gitse, kim ne dese, Vurgun Ahmet'in yanıtı/ağıtı aynıdır; "Kar altında kaldılar, sevdalılar dondular." Ve her gittiği evde, o ev ahalisinin kusurlarını bir bir sayıp döker, en son nakaratını söyleyerek ayrılır. Böylece, "Öksüzoğlanın, Tebdilhava'nın, Boklu Hasan'ın, Uzun Ali'nin, Çarıksız Murat'ın, köyde kim varsa herkesin evini" dolaşır (s. 166). Karanlık basarken muhtarın evine gider ve ona lanetini savurur: "Kar altında kalacaksın. Taşbaş'ın elinden gideceksin." En son da Taşbaş'ın evine uğrar. Bu arada Taşbaş dengesiz, tutarsız, bencil ve yalan davranışlarından ötürü köylüye sövüp saymaktadır.

Vurgun, ağır ağır, gözleri yerde, geldi, bir an Taşbaş'ın karşısında durdu. Başı yerde:

"Kar altında kaldılar, sevdalılar dondular!" dedi. Sesi bir inleme, bir ağıt gibi acılı çıktı. Taşbaş'ın bu sese, gözleri doldu.

Vurgun gözlerini yerden kaldırdı. Taşbaş'ın gözlerine dikti:

"Bu köye bahar inmeyecek. Ekinler bitmeyecek. Avratlar kısır kalacak. Bu köyü seller, zelzeleler alıp götürecek. Lanetler, yılanlar yağacak. Bu köy şimdiye kadar ölüp yitmediyse, eey Taşbaşoğlu, senin yüzünden, senin yüzün suyu hürmetine!"

Birden eğildi, üç kere toprağı şapırtıyla öptü, hemen sıçradı, bir anda kapıdan çıktı. Kapıyı kapamadı. Kapıdan içeriye kar, boran, fırtına doldu. Ta ocağa kadar geldi. Ocağın içine kadar düşen kar parçaları cızırdadı.

Uzun bir dalgınlıktan uyanan Taşbaşoğlu, gözleri dolu dolu mırıldandı:

"Ahmet'im, yavrum, delim, ermişim, garibim."

Köyü evev dolaşıp söven Vurgun'un, Taşbaş'ın evine gelince üç kere Taşbaş'ın huzurunda yer öptüğü ve söylediği sözler, hemen az sonra bütün köye yayıldı.

O gece köylüler uyumadan, sabaha kadar Taşbaşoğlu'nu, Vurgun'u konuştular (s. 167).

Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinin düşkurgusal bir metne dönüşmesi bundan sonra hız kazanır. Artık söz konusu olan yaşananların abartılı anlatısı değildir; kimsenin dizginleyemediği bir uydurma süreci başlamıştır. Doğada da olaylar rayından çıkmış, su, ateş, kar, fırtına, seller olanca düşmanlıklarıyla birbirleriyle ve insanla çatışmaya girmişlerdir. Yer demir, gök bakırdır.

Bu uydurma süreciyle karşımıza birçok düş örüntüsü metin çıkar; çünkü köylülerin ürettiği budur. Ve yazar da bunu belirli bir mesafeden aktarır.[12]

---

12 Büyülü gerçekçilik diyemiyorum çünkü; a) bu terimin Màrquez için bile doğru kullanılmadığını düşünüyorum, b) terimin temelden yanlış/geçersiz olduğunu düşünüyorum, c) terimin, 19. yüzyıl gerçekçi romanını kıstas alan eleştirmenlerce uydurulduğunu ve isabetli olmadığını düşünüyorum, d) zıtlıklarla yapılan tamlamaların (*oxymoron*) karşı konulmaz bir cazibesi vardır; ama çoğu kez yararsız, kimi zaman da yanıltıcıdırlar. Yaşar Kemal'e göre "gerçeklikle düşgücü içiçe"dir.

"Nerede gerçekçilik başlıyor, nerede düş bitiyor, bana o sınırı söyleyebilir, o sınırın geçtiği yeri saptayabilir misiniz? Bana öyle geliyor ki, nerede, hangi koşulda, hangi çağda olursa olsun insan gizeminin, düşlerinin, yarattığı dünyaların, içinde yaşadı-

Taşbaşoğlu'nun evliyalığını köy kolektif bir biçimde uydurur. Bu uydurmanın içine yazar, elbette folklorik, epik, ağıtsal, hatta arketipik motifler katar – öyle ki bu motifler bir araya gelince uydurulan metnin yerel olduğu kadar evrensel öğelerle de donatıldığını görürüz. Yalnız hiçbir şey, uydurmanın baş döndürücü hızını kesemez; rivayetin sonu gelmez, dinamiği azalmaz. Köylüler aç kalır, parasız kalır, güçten kuvvetten düşer, sürünür, sıtmadan, hummadan kırılır ama durmaz, uydururlar. Sanki bu evliyalık hikâyesine son verseler dünyanın da sonu gelecektir. Yaşar Kemal sonradan bu konuda şunu söyleyecektir: "İnsanoğlu sıkışınca, yani insana yer demir, gök bakır olunca, gökten yağmayınca, yerden bitmeyince insanoğlu ne yapıyor? İnsanoğlu bir düşe sığınıyor. Yani *Yer Demir Gök Bakır*, bir toplumun gerçekler karşısında sıkıştığı zaman en kıtlık döneminde bile, bir düş dünyası yaratmasının romanıdır. *Ölmez Otu*'na gelince... Bir tek kişinin, sıkıştığı zaman, ona dünya yer demir gök bakır olduğu zaman, bir tek kişinin, yani Memidik'in, *Ölmez Otu*'nda bir düş dünyası yaratıp ona sığındığının romanıdır."[13]

İktidar artık ne Adil Efendi'de ne de Muhtar'dadır. İktidar öykülemededir. Öyle ki, giderek yoğunlaşan bu düşkurgusal edim, hükümetin iktidarını bile tehdit eder hale gelecek ve garip Taşbaşoğlu'nun başı asıl o zaman derde girecektir. Yalak köylüleri böyle bir kez uydurmaya başladılar mı, karşılarında hiçbir şey, hiçbir güç, hiçbir sistem duramaz. Taşbaş'ın evliyalaştırılmasını engellemeye ne Muhtar Sefer'in ne de jandarmanın gücü yetecektir. Artık Taş-

---

ğı gerçek dediğimiz dünyanın hep yaratmasını sürdürecek, düş dünyasıyla gerçek dünya dediğimizin sınırları gittikçe de daha çok birbirine karışacaktır. [...] İnsanın gizemini ve düşgücünü yitirmesi diye bir şey olamayacağına inanıyorum" (Bosquet, s. 85).

"Benim tiplerim arasında büyücü, geleceği söyleyen kişiler, biliciler yok sanıyorum... Düşsellik, gündelik yaşamınızın bir parçası mıydı, diye soruyorsunuz, hangi insanın yaşamının bir parçası değil ki... İnanınız bana, buna çok şaşırıyorum. Yani demek istiyorsunuz ki, yaşamınızda düşselliğin ölçüsü ne kadardı, sabahtan akşama kadar mı dünyayı düşlerdiniz, öğleye ne kadardı, sabahtan akşama kadar mı dünyayı düşlerdiniz, öğleye kadar mı, ya da gece yarılarına kadar sürer miydi düşleme? Bu ölçüyü gerçekten çıkaramam. Bildiğim kadarı insanların sınırsız düş kurmalarıdır. Bu köylüde şu kadar da, şehirli de bu kadar, Doğuluda şu kadar da, Batılıda bu kadar... Düş kurma oranları, diye insan yaşamında bir orantı olur mu?" (Bosquet, s. 85-86).

13 Yaşar Kemal, *Ağacın Çürüğü*, s. 242.

baş uydurulmuş bir adamdır. Kimse öykülerin nasıl, nereden çıktığını bilemez. Kısacık Musa, "Ben en çok bunu araştırdım," der jandarmaya. "Bir türlü hikâyeleri kimin çıkardığını bulamadım. Sanki hikâyeleri insanların kulağına toprak anlatıyor, kaya, ağaç, esen boran, kopan fırtına, yağan kar anlatıyor. Belki şu ulu bozkırdan çağlayıp esiyor."[14] Her ne kadar burada vurgulanan öykülemenin doğal bir eylem olduğu ise de, bu tür öykülemeler doğal olmayan bir tekinsizlik barındırır.

Köylüler uydururken kolektif bir özneye dönüşürler; tam bir dayanışma içinde davranabildikleri tek eylem bu uydurmadır. Sorumsuzca uydururlar; ama herkesin katkısını almaktan da geri durmazlar. Bu kolektif özne kendi tutarsızlığı içinde zaman zaman yıkıcı, zaman zaman teslimiyetçi, zaman zaman bozguncu olabilir. Ve her ne kadar bu uydurmacılık Yaşar Kemal'i içten içe eğlendiriyor ve bıyık altından güldürüyor bile olsa, bu konuda eleştirel mesafesini korur. Evet, büyük bir potansiyeldir bu uydurma yeteneği, ama çıkar hesaplarının, pragmatizmin, kolaycılığın, zalimliğin, komşunun felaketinden gizli bir haz duymanın üstüne çıkamadığı için gerçekleşemeyen bir potansiyeldir. Daha da önemlisi, kolektif bir kaçışa işaret eder. Buna daha sonra değineceğim.

"İnsanoğlu yaratıcıdır," der Yaşar Kemal. "Sıkışınca taşı un eder, kayaları deler, toprağın altını üstüne getirir, en umulmaz yerden kendisine bir dost çıkarır. [...] Göçebenin kilimi, nakışı; yerlinin taşı, yapısı, heykeli, resmi. Bunlarla birlikte türküsü, masalı, efsanesi... İnsanoğlu yaratır oğlu yaratır."[15] Ve Yaşar Kemal için, bu uydurma, direnişi desteklediği ölçüde muhteşem, canavarlaşıp anlatanı bile uydurmacanın içine hapsettiği ölçüde ise, sakınılası bir eylemdir. Çünkü Yaşar Kemal'e göre, bireyi kısıtlayan, kandıran bütün sistemler –buna sanat da dahil– sakıncalıdır. Uydurmanın mutlaka olumlu olmadığını Yaşar Kemal'in şu sözleri de kanıtlar: "Bütün tarihi boyunca insanoğlu yaratarak sığınmıştır. Bir kaçıştır bu. Bu benim üçlüde, *Ortadirek, Yer Demir Gök Bakır, Ölmez Otu*'nda, aradığım bir şey var benim, insan gerçeğinde. O da insa-

14 Yaşar Kemal, *Yer Demir Gök Bakır*, s. 208.

15 Oğuzertem, (Kula ve Sakallı), *GGYK*, s. 233. Ayrıca bkz. Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, çev. Maria Jolas, Beacon Press, Boston, 1969, s. ix, xiv.

noğlu ne kadar düşte yaşar, ne kadar içinde bulunduğumuz maddi gerçekler içinde yaşar? [...] İnsanoğlunun bir düş, mit, masal, yani yarattığı ikinci bir dünyada yaşayışının sınırsızlığını, içiçeliğini vermek istedim bütün bu romanlarımda" (s. 233).

Yalak köyünün belini her şey büker; ama uydurma azmini hiçbir şey bükemez. Artık biat etmek üzere Taşbaşoğlu'nu seçmişlerdir ya, hikâyeleri de ona göre düzerler. Taşbaşoğlu'nun isteğidir diye Sefer'le konuşmazlar; onu tam anlamıyla dışlarlar. Bir tür direniştir bu elbette, ama rahatsız edici bir tarafı da vardır: O da, köylünün, bir despota direnmek için kendisine bir kahraman yaratmak ihtiyacında olmasıdır. Nitekim, işler yoluna girip de Taşbaşoğlu'nun evliyalığına artık gereksinim kalmayınca, köylünün bu uydurma merakı masum insanlara da yönelebilir. Uzun Ali'nin annesi Meryemce'yi öldürdüğüne dair uydurdukları hikâyelerle, onu linç etmeye kalkışmalarına kadar gidebilir. Düşten sıyrılmış gerçeklik, o zaman, bütün acımasızlığıyla ortaya çıkar. Ama Yaşar Kemal ödünsüzdür; o köylüyü sırf uydurma yeteneğinden ötürü kutsamaz; gücü ve zaaflarıyla sergiler. *Ağacın Çürüğü*'nde şöyle der: "Halkın konuştuğu da benim temel kültürlerimden biridir. Nüans ondadır. O her gün bir şey yaratır. İnsanın yaşamı yaratmaktır zaten. Eğer insan yozlaşmamışsa tabii".[16] *Ortadirek* için de şunu söylemiştir: "Yaşamın ortadireği insanın direncidir. [...] *Ortadirek* insanlığın direncidir. İnsan gücüdür. Yılmayan insan. O korkunç salgınlardan, kırımlardan, yokluklardan, açlıklardan buraya kadar insanlığı getiren, insan direncidir; benim hayran kaldığım, destanını yazmak istediğim odur. Onun alegorisidir *Ortadirek*" (s. 242).

Üçlemenin sonuncu romanı *Ölmez Otu*'na geldiğimiz zaman, eksantriklerin artık hep birlikte olayları yönlendirdiğini görürüz. İlk iki romanda solo performanslar sergileyen eksantrikler, bu son romanda sanki bir orkestra oluşturmuşlardır. Memidik intikam peşindedir; Koca Halil, bir yandan köylüsünü ararken bir yandan da köyde tek başına bırakılmış Meryemce'nin imdadına yetişmeye çalışır. Meryemce'ye gelince, o, tam kendine yakışan davranışlar sergiler; kendisi için kesmeye kıyamadığı horozu, onu öldürmeye gelmiş Ömer için keser; Hasan, çocuk safiyetiyle köylünün Taşbaşı

16 Yaşar Kemal, *Ağacın Çürüğü*, s. 226.

öldürmek niyetini sezer; Memidik sanrılar içinde Kel Âşık'la buluşur; bu buluşmada en kenardakilerin, eksantriklerin taşıdığı bilinçdışı Yaşar Kemal'in doğal imgelerle bestelediği bir senfoni biçiminde ifade bulur.

Memidik, *Yer Demir Gök Bakır*'da mitomanlardan biriydi. Köylünün uydurmasını benimsiyor; böylelikle o uydurmanın tekinsizliğini barındırıyordu. Ama, Muhtar Sefer tarafından sorgulanırken, eksantriklerin özelliğini sergilediğini görürüz: Taşbaş hakkında uydurduklarından inatla vazgeçmez ve bunu ağır ve aşağılayıcı işkenceyle öder. Bu işkence sonunda Memidik, köylülerden biri olmaktan çıkıp eksantrikler safına katılmıştır. Çünkü, korkuyu yenmesi gerektiğini anlar. O korku köylünün bilinçaltına işlemiş bir korkudur. Köylülerin uydurmaları bu bastırılmış korkuyla baş etmenin bir yoludur. Bilinçaltındaki otorite korkusuyla yüzleşmedikçe, köylü ezilmeye, daha da kötüsü fırsatını buldukça ezmeye, kendinden kuvvetlinin karşısında eğilmeye, zayıfı buldukça tepelemeye devam edecektir. İşte eksantrikler, köylülerden burada ayrılır. Onlar, bilinçaltlarıyla bir şekilde yüzleşmiş kişilerdir; korkuyu tanır, bilir ve korkudan kaçmazlar – bu yüzden de, konuşmasalar da, durmadan konuşan otoriteyi bozguna uğratırlar.

Ölmez Otu, Memidik'in, bir köylüden bir eksantriğe dönüşmesini anlatır. Ve bunu anlatırken, ezilen köylünün bilinçaltına ittiği korkuyu deşer, sembolik bir dille, sanrı/rüya gibi motiflerle ve doğa imgeleriyle o bilinçaltını sergiler.

Memidik, söğüt yaprağından yaptığı bıçağıyla, "bütün bedeni avına atılmaya hazır kaya atmacaları örneği iliklerine kadar [gergin]" Muhtar Sefer'i öldürmek üzere pusudadır.[17] Sonunda, ay ışığıyla aydınlanmış gecede, bir karaltı ortaya çıkar. Karaltı, Memidik'in algılamasıyla tasvir edilir:

> Karartı ağır ağır sallanarak yürüyordu. Yürüdükçe uzuyor, genişliyor, heybetleniyor, yumuluyor, şişiyor, atlıyor, düşüyor kalkıyor, yeniden uzuyor, upuzun seriliyor, sonra birden ayağa fırlıyor, Memidik'in üstüne hışım gibi geliyordu. O yaklaştıkça Memidik'in gerginliği usul usul geçiyor, bedeni çözülüyordu.

17 Yaşar Kemal, *Ölmez Otu*, s. 7.

> Ağır ağır yükselen bir su gibi korku onu sardı. Eli ayağı tutmaz oldu. Akşamdan beri sıkı sıkıya elinde tuttuğu bıçağı yere düştü (s. 7-8).

Burada betimlenen gölge, büyük ölçüde Memidik'in korkusunun yarattığı şekillere bürünür – yoksa ağır ağır yaklaşan bir adamın durduk yerde şişip, yumulup, düşüp, atlayıp, serilip, uzayıp, hışım gibi saldırması mantığa sığmaz. Birkaç sayfa sonra da, aynı gölgeyle ikinci karşılaşmada, gölge "kollarını ulu bir kartalın kanatları gibi karanlığa [açacak]; kanatlarını indirirken de Memidik'in üstüne doğru kocaman bir adam [atacak]" ve Memidik, bu gölgenin "bacaklarının arasında [kalacaktır]" (s. 13). Adamın gölgesini böyle algılayan Memidik, sonunda elinden bıçağını düşürür. "'Hay ananı avradını bıçak,' dedi. 'Hay ananı avradını bıçak... Hay ananı avradını korku, bu sefer de olmadı'" (s. 8).

Taşbaşoğlu'nu inkâr etmediği için yediği dayak, Memidik'in aklından hiç çıkmaz. Utancından köyün içine çıkamaz, dağlarda, koyaklarda, bozkırlarda dolaşır (s. 9). Yani en kenardakilere katılır. Onun için artık Sefer'i öldürmeden köye dönmek olanaksızdır. Böylece gecelerini köyün civarında, Sefer'e kurduğu pusularla geçirir. Ve bir seferinde, gene korkuya yenik düştüğü bir seferde, Sefer'in konuştuğu vehmine kapılır. Bu sanrıyla, yani gölgenin konuşmasıyla, yüreklenir; "gece, kanat, ağaç dalları, ışıklar, karartı biribirine [karışır]" ve bu kez Memidik çözülmez. Toprağa uzanmış gölgeyi defalarca bıçaklayarak öldürür. Ne yazık ki, öldürdüğü Muhtar Sefer değildir. Onun yerine, Şevket Bey diye birisini öldürmüştür.

Memidik gerçekten Şevket Bey diye birini öldürmüş müdür? Yoksa bu ilerleyen bir şizofreninin sanrısı mıdır? Şevket Bey cinayetini iki biçimde de okuyabiliriz. Ve sanırım Yaşar Kemal iki okumayı da geçerli kılacak ipuçlarını kasıtlı olarak yerleştirir anlatıya. Çünkü cinayet kurgusunda gerçekçi düzlemde gelişen olaylarla sanrısal düzlemde gelişen olaylar eşit ağırlıktadırlar. Bir çizgi Memidik'in Sefer yerine yanlışlıkla uyurgezer Şevket Bey'i öldürdüğüne, vicdan azabından kıvrandığına, katillerin tipik saplantısıyla sürekli cinayet mahalline ve cesede döndüğüne ve bütün bunları ya-

parken de, asıl hedefi olan Sefer'den kaçtığına işaret eder. Bu kurgu jandarmanın da içinde yer aldığı, Memidik'in teslim olup olmamakta tereddüt ettiği, gerçek olaylardan oluşabilecek olan kurgudur. Diğer bir düzlemde ise uyurgezer Şevket'in öldürülmesi gerçeküstü/dışavurumcu anlatımın teknik ve imgeleriyle verilir. Bu düzlemde cinayeti bir hayal ürünü, Memidik'in işkenceden sonraki utancı ve bölünmüş kişiliğinin dışavurumu olarak okuyabiliriz. Çünkü oradan oraya taşıdığı ölü giderek kendisiyle özdeşleşir. Kendisinin artık yaşayan bir ölü olduğuna olan inancının simgesi olur. Cesedin peşindeki üç atlı da hayal ürünü olup, Sefer'i öldüremedikçe Memidik'in şizofrenisinin azalmayıp artacağını ve bu Kafkavari düşörüntüsel kurgunun gerçeğin yerini alacağını gösterir. Ama iki kurgunun da kesiştiği noktadır önemli olan. O da, düş ya da gerçek, ceset, bastırılmışın geri tepişi, ezilenlerin bilinçdışına ittiği şiddetin yüzeye vurması (ölü de hep yüzeye vurur zaten – kokar, kuyudan çıkar, yağmur suyuyla sürüklenir) ve Memidik'in bir eksantrik olarak ezilmişlerin intikam kılıcı haline gelmesidir.

Memidik'in bilinçdışı ezilen köylünün bilinçdışına ittiği şiddeti barındırmaktaysa eğer, Memidik'in kendisi de bu şiddetin esiri olur. İki anlamda: Önce işkence görerek, sonra doğasına aykırı olmasına rağmen öldürerek. Bir uyurgezer olarak yaşadığı, düş ve gerçek arasına sıkışmış sanrılarıyla bilinçdışına itilmiş şiddeti bilincine çıkarmaya yazgılı ve deliliğin sınırındaki Memidik'in öyküsü (soyadının da Delibaş olduğunu öğreniriz zaten) sıradan bir köylülükten eksantrikliğe geçişin, dilerseniz yükselişin öyküsüdür.

Uzun bir süre bu ölüyle boğuşur; onu gömer, gömdüğü yerden çıkarır, suya taşır ve bütün bunları yaparken kendini onun Sefer'in ölüsü olduğuna inandırmaya çalışır. Giderek düşle gerçeği karıştırmaya başlar; sanrılar içinde dolaşır; bir noktada kendisinden "küçücük adam" diye acımayla söz eder. Ama bu ilk öldürme edimiyle Memidik bir yandan da değişmiş, cinsel iktidar kazanmıştır; Bekir'in karısı artık onun için deli olmakta, eskiden beri sevdiği, fakat yaklaşmaya cesaret edemediği Zeliha da onu istemektedir. Ama Çukurova'nın sıcağında, yağmurunda selinde, Memidik'in sürekli taşıdığı bir başka yükü vardır: Yanlışlıkla öldürdüğü adam.

Giderek ölüye bağlanmış, onu sıcaktan, güneşten, yağmurdan korumak için didinir olmuştur. Ve düşle gerçeği artık ayırt edemezken, bir kez daha Taşbaşoğlu'nu gördüğünü hayal eder. Taşbaşoğlu ondan intikamdan vazgeçmemesini, Sefer'i mutlaka öldürmesini ister. Taşbaşoğlu artık Memidik'in düşlerinin ermişidir; bir bakıma bilinçaltının sesidir.

> "Memidik, sana bir çift sözüm var."
>
> "Başım üstüne."
>
> "O gavuru ortadan kaldıracaksın. O yaşadıkça sen ölü demeksin, ben de..."
>
> "Başım üstüne" (s. 200-201).

Memidik'in bir türlü alamadığı intikamıyla, köyde süregelen şiddet arasında sanki bir ilişki vardır; sanki o şiddet, Memidik'in harekete geçmesiyle bitecektir. Taşbaş ölesiye dövülür, Uzun Ali neredeyse linç edilir. Ama Memidik hâlâ hareket edememekte, ay ışığında kurduğu pusularda bir uyurgezer gibi dolaşmakta, söğüt yaprağından bıçağını ay ışığının beyaz aydınlığında Sefer olduğunu sandığı muhayyel gölgelere sallamakta ve her seferinde Sefer'i ancak hayalinde katletmektedir.

Su, hava, toprak, ateş

Bütün bu süreç içinde Memidik'in bilinçdışı sergilenir. Memidik'in bilinçdışı dört temel elemandan; yani su, hava, toprak, ateşten oluşan imgelerle sergilenir.[18] Memidik'in oradan oraya taşıyıp durduğu ceset bir anlamda kendisidir, demiştim. Ve bu ceset, evreni oluşturan dört elamanla bütünleşir; çamura bulanır (toprak), yağmurda ıslanır (su), sinekler hep üzerindedir (hava) ve sıcaktan ko-

18 Gaston Bachelard, Freud analizine alternatif olarak öne sürdüğü analizlerinde, yaratıcılığın bu dört elemanla oluşturulan imgelerle ifade edildiğini söyler. Özellikle de *La psychanalyse du feu, Les eaus et les reves* ve *La poetique de la reverie* adlı yapıtlarında. Bachelard'ın yaratıcılık poetikasında düşler, evreni yapan dört elemanla; su, hava, toprak ve ateşle ilintilidir. Kimi sanatçıda biri, kiminde diğeri ağır basar – ve o zaman, o sanatçının yaratıcılığı o elemanla şekillenir. Yaşar Kemal'de bu dört eleman da son derece belirgin bir biçimde bulunur; ama mutlaka ağır basan ikisini seçecek olursak, bunların su ve ateş olduğunu söyleyebiliriz.

kar (ateş). Dört eleman bir olmuş, sanki cesede işkenceyi sürdürmeye azmetmiştir.

Bu dört eleman tekrar ahenk içinde buluşuncaya dek Memidik için kurtuluş yoktur. Su, hava, toprak ve ateş doğal işlevlerine kavuşmalı, karabasanların eziciliğine hizmet etmemelidir; yani kartallar gökte hareketsiz durmak ya da kanatları çamura bulanmış yerde sürüklenmek yerine uçabilmeli; ayın soğuk ve beyaz ışığının yerini güneşin aydınlık ateşi almalı; boğan, sürükleyen azgın sular yıkayıp arındırmalı; toprak doğurganlığına kavuşmalı; ateş renkli ölmez otunu büyütebilmelidir.

Finale doğru, Çukurova'yı kaplayan toz bulutunun içinde dört eleman birleşir:

> Yelken bulutları bir anda Akdeniz'in üstünde kümelendiler, apak, köpürmüş. Sağdan soldan yeller esmeye, Toros'un üstündeki gümüş renkli bulutlar kaynamaya başladı. İrili ufaklı hamazlar göğe doğru direkleyip dönmeye başladılar, ince ince ipiltili. Yumurtalık üstünden, Dumlu'dan, Ceyhan kasabasından, Yılankale'den, Bodrum yöresinden. Hemite dağı üstüne hamazlar direklemiş, renk renk geliyorlardı. Esen yel pamukları birbirine katıyor, fidanların dallarını çatırdatıyordu. Ceyhan suyu göğe yukarı bir savruluyor, sonra yatağına gümbürtüyle dökülüyordu. Çukurova, ot, çalı, ağaçlar, kurumuş çiçekler, çeltik tarlalarının doymuş, fışkırmış yeşili, traktörler, kamyonlar, atlar eşekler, böcekler, arılar, toz duman her şey birbirine girmişti. Havada ekin sapları, kurumuş pamuklar uçuşuyordu. Bütün Çukurova bir toz bulutunun içindeydi.[19]

Bu toz bulutunun içinde çığırından çıkmış, sınırlarını aşmış bir doğa betimlenir. Sanki artık her şeyin durulması gerektiğinin habercisi gibidir bu çılgın devinim. Nitekim, Taşbaş, toz bulutunun kasırgaya dönüştüğü, "toprağı, ağaçları, suları, bataklığı, büklüğü, gökyüzünü beşik gibi salla[dığı]" bir anda, elinde cılız ateşiyle, Hasan'ın verdiği kibritleriyle, suya (Ceyhan kıyısına) doğru ilerler. İlerledikçe, yorgun ve bezgin vücudu, doğanın coşmuş, çıldırmış elemanlarına karışır. Köylünün ve Sefer'in sayesinde artık onur-

19 Yaşar Kemal, *Ölmez Otu*, s. 312.

lu bir yaşama kavuşmasına olanak kalmayan Taşbaş, intihar eder. Ama bu intihar, onun suyla buluşması ve suyla arınmasıdır:

> Yarı düş, yarı gerçek içindeydi. Bütün gücünü toplamış, son gücünü de harcıyor, yürüyordu. Gözünün önünden türlü ışıklar geçiyordu. Ak kara vurmuş, renk renk ışıklar. Çalkanan, kabaran su üstüne üstüne geliyordu. Bulutlar salkım saçak, otlar, ağaçlar, ekin sapları, tozlar karmakarış bir kaynaşma, bir çalkantı içinde. Kuşlar korkularından yuvalarından dışarı uğramışlar, hayvanlar, arılar, börtü böcek deliklerinden kaçmışlardı.
>
> Gökyüzü de darmadağındı. Ay, yıldızlar, göğün mavisi, ışıltısı, sarısı, yeşili birbirine girmişti. Yıldızlar bir uçtan bir uca savruluyorlardı (s. 314).

Taşbaş, işte bu ölümle, Yaşar Kemal için bir ermişlik mertebesi sayılabilecek mertebeye çıkar; doğanın dört elemanıyla, ama en çok da en arındırıcısı olan suyla birleşir, bütünleşir. Bu yargıyı, romanın bu son sayfalarında, yazarın maskesi olduğu oldukça açık bir hale gelen Kel Âşık doğrular: Taşbaş'ın cesedi bulunduğunda, "Bu ölüyü yıkamak istemez," der, "çünkü sudan çıktı. [...| Bu ölü hiçbir şey istemez" (s. 330). Ve Taşbaş'ın ağıdını da o yakar. Bu kez, doğanın durağanlığıdır öne çıkan. Sanki Taşbaş'ın ölümünü sahneleyen doğa durmuş, donmuş kalmıştır:

> Akarsuların akması durdu, diyordu. Kılıçla kesilmiş gibi kirp diye kesildi durdu, diyordu. Akarsular akmaz oldu dondu, diyordu. Çeşmeler, pınarlar akmadı. Yeller esmedi o anda, yaprak kıpırdamadı, kuş uçmadı, kanatları kıpırdamadı, otlar büyümedi, çiçekler açmadı; denizler, göller dalgalanmadı. Işıklar akmadı. Işıklar da durdu. Gece gitmedi, gece gelmedi. Karanlıklar da durdu (s. 331).

Taşbaş'ın Ceyhan nehrine yürümesine sahne olan doğa ne denli anormalse, bu ağıdın nağmelerindeki doğa da o denli anormal, olağandışıdır. Demek ki Yalak köyünün bilinçaltı bir kurbanla temizlenmeyecektir. Doğanın normale dönmesi, su, toprak, hava, ateşin doğal dengesinin tekrar kurulabilmesi için bir şey daha yapılmalıdır. Bu şey gecikmez. Taşbaşoğlu'nun ölümünü izleyen gün, Memidik Sefer'i, bu kez gerçekten, öldürür. Ay ışığında değil, güpe-

gündüz güneşin yakıcı sıcağında, arkadan bıçaklayarak değil, önden saldırarak. Düş kurarken, uyurgezer dolaşırken değil, tarlada çalışırken. Ve söğüt yaprağı bıçak bir kez daha üç kere parlar. Memidik iyileşir. Hapse girer, ama ruhu artık özgürdür. Havada hareketsiz duran kartal da, bu özgürlüğü doğrulamak istercesine kanatlarını açar ve gözden kaybolur.

O yıl için, o gün için, geçici olarak da olsa, Yalak köyü arınmıştır:

> Bu karınca gibi insan katarları, yağmur altında sıtmalı, hastalanmış, içleri bozulmuş, iki büklüm, sırtlarından buğular fışkırarak günlerce günlerce yolları belleri doldurarak Toros'a çekileceklerdi. Ama mutlulardı. Para kazanmışlardı. Bu yıl Adil korkusu yoktu. Ve yukarda, dağlarda düğünler başlayacaktı. Düğünlerde, bayramlarda kasaba çarşısından aldıkları ucuz, renkli giyitlerini giyeceklerdi. Ve sinek, ve sıcak, ve sıtma, kan gibi ılık çamurlu su unutulacaktı. Gelecek yıla kadar (s. 335).

Bir yıl için de olsa düzen geri döner. Ama geçicilik de vurgulanır. Çünkü Memidikler, Taşbaşlar, Meryemce'lerle kazanılmış dirlik ancak geçici olabilir; daha kalıcı bir düzen kurulmadıkça, ezilenlerin bilinçdışında barınan şiddet yüzeye çıkmak için yeni vesileler yaratacaktır. Dolayısıyla, bu kadar acıya karşın kazanılan yalnızca bir yıldır.

Eksantrikler, en kenardan köylüleri izleyeceklerdir bu yıl boyunca besbelli. Kel Âşık da bir eksantriktir, demiştim. O, romanın başında gördüğümüz Hasan'la aynı türden bir eksantriktir, bir bilicidir. Hep ateş refakatinde ve gözlerini ateşe dikerek söyler türkülerini. Mutlaka orada Hasan'ın gördüğü yalım dünyasını görmektedir. Ama bu kez, ateş iki misli önem kazanır. Kel Âşık köylülerden biridir; onları bütün zaaflarıyla tanır. Saptamalarını, kimi zaman Yunan tragedyasında koronun işlevine benzer bir biçimde, dile getirir. Daha da ileri gider, yazarın anlatıdaki varlığı olur. En kritik anlarda olaylara yön verir; dahası, bir yandan da aşkınlığın temsilcisi olarak yüreği saf ve insan sevgisiyle dolu eksantrikleri koruyup kollayan şairdir o. Hoşgörüsü sonsuzdur. Gene de, son sözü söyleyecek olan o değildir. Son sözü, soğuk bir ironiyle, anlatıcı söyler. "Gelecek yıla kadar."

Yaşar Kemal'in eksantrikleri, en kenarda durarak onun romanlarındaki eleştirel mesajı verirler. Bu eleştiri, ilk bakışta insan doğasına yönelik gibi görünse de, çok geçmeden, sisteme yönelik bir eleştiri olduğu belli olur. Dolayısıyla, eksantrikler de, yalnızca sürüden farklılıklarıyla ve sıradan kişilerin küçük hesaplarına direnmeleriyle temayüz etmezler. Sistemin "bozduğu" insan doğasının da kurbanı olarak, bu yozlaşmanın maskesini düşürürler ama bedelini de öderler. Farklı oldukları için, sonunda mutlaka merkezle de, merkeze boyun eğen çevreyle de ters düşeceklerdir. Dahası, baskıcı, eşitsiz, zorba ve hoyrat bir toplumsal sistemin sonucu olarak ezilen, ama bu ezilmeyi bilinç düzeyine çıkaramayan kalabalıkların bilinçdışı olma işlevini yüklenirler. Ezilen bu insanların yaşadığı şiddeti dışa vurma işi onlara düşer. Böylece, ezilenler de konuşmuş olur. Ama bu sanatın sağlayabildiği bir konuşma biçimidir. Yani, eksantrikler birer simgedir. Onların yaşadıklarıyla, tepkileriyle, yengi ve yenilgileriyle ortaya çıkan, haksız, adaletsiz bir düzenin insanoğluna nelere mal olduğudur. Bunun sanatsal bir biçimde ifadesidir. Ama Yaşar Kemal bununla yetinmez. Çünkü, bir sanat metaforu olarak kullandığı eksantrikleri yoluyla eleştirisini söylemek bir şeydir onun için, hastalığa çare bulmak başka bir şey. Ve Yaşar Kemal için, ikincisi de, yani kalıcı çare bulmak da, en az birincisi, yani hastalığın teşhisi ve sergilenişi kadar önemli olduğundan, eksantriklerini asla birer kahraman mertebesine yükseltmez. Sorunun onlar tarafından çözülebileceğini ima bile etmez. Onlar kahramandan çok kurbandırlar. Başkaldırılarıyla ya da günah keçisi olarak geçici bir yengi ya da arınma sağlayabilirler, ama yalnızca sanatın dünyasında gerçekleşen bir kazanımdır bu. Gerçek dünyada ise çok daha sistemli, planlı programlı bir değişime, bir devrime ihtiyaç vardır. Sanat bu ihtiyaca işaret edebilir, ama devrimi gerçekleştiremez. İşte bunun için üçlemenin son kitabı "Gelecek yıla kadar," diye biter.

Yaşar Kemal, inandığı devrimci düşünceye, sanatıyla bile ihanet etmez.

Rakım Efendi'den Nurullah Bey'e, Cemaatçi Osmanlılıktan Cemiyetçi Türk Milliyetçiliğine Ahmet Mithat'ın Romancılığı*

Ahmet Midhat Efendi, şahsiyet ve eserleriyle Tanzimat Devri içinde bir muvazene unsurudur. Hatta yeni bir insan tipidir... Ahmet Midhat Efendi'nin Doğu ve Batı medeniyetlerinin muvazeneli bir senteze ulaştırması fikri, çağdaşlarında mevcut değildir.

– Orhan Okay

[Ahmet Midhat] Türk toplumunun geçtiğimiz yüzyılda yaşadığı en hatırı sayılır değişimlerden birisinin bir destekçisi olarak hatırlanmayı hak etmiştir.

– Carter Findley

Poligraf bir muharrir

Türk edebiyatının modernleşmesini Tanzimat'la başlatacaksak, Ahmet Mithat'ın bu modernleşmede oynadığı rol azımsanamaz. Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan bu önemli geçiş döneminde, Ahmet Mithat'ın elini atmadığı konu, fikir yürütmediği mesele, çözüm önermediği sorun yok gibidir. 1898 yılının Aralık ayında *Tercüman-ı Hakikat* gazetesindeki yazısında kendisini yüzeysellikle eleştiren ve eğer bir Avrupalı gelip bu kadar çeşitli konuda ahkâm kesen birisinin kim olduğunu sorsa verecek cevap bulamayacağını söyleyen Darüşşafaka hocası Ahmet Kemal'e, Ahmet Mithat şöyle karşılık vermişti: "Bunda bilmeyecek ne var? Poligraf bir muhar-

(*) *Merhaba Ey Muharrir: Ahmet Mithat Üzerine Eleştirel Yazılar*, yay. haz. Nüket Esen - Erol Köroğlu, İstanbul, 2006, s. 17-52.

rir. Her asra her millete göre böyle poligraflar pek çok görülmüştür. Bu kelimelerin hükm-i tarihisini tetebbü eder isek sen de anlarsın. Osmanlı maarifinin imdiye kadar geçirmekte olduğu devr-i terakkiye göre Ahmet Mithat bir Osmanlı poligrafıdır. Osmaniye daha ziyade tevsi eder ise ondan daha ziyade poligraflar gelebilir."[1]

Bu çalışmada, Ahmet Mithat'ın, yaşadığı kültürel geçiş döneminde kendi deyimiyle "poligraf bir muharrir" olarak oynadığı rolü, bu rolün onu nasıl bir misyonla donattığını ve bu misyon gereğince hem içerik hem de biçimde uyguladığı yazınsal yenilikleri göstermeye çalışacağım.

Ahmet Mithat 1844 yılında, Tanzimat Fermanı'nın ilanından beş yıl sonra doğmuştu. Gençliği Tanzimat'ın Batılılaşma projesinin en hararetli tartışıldığı zamana rastlar. Bu projenin onun yaşamında ve yapıtlarında tuttuğu önemli yer için en kapsamlı kaynak kuşkusuz Orhan Okay'ın *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi* adlı önemli çalışmasıdır. Bu çalışmanın başlığındaki "karşısında" sözcüğünü her iki anlamıyla da okumak ve Ahmet Mithat söz konusu oldukta, hatırda tutmak gerekir. Muhalefet anlamında ve karşı karşıya gelmek, yani yüzleşmek anlamında. Zaten Orhan Okay'ın incelemesi de bu iki ana eksen doğrultusunda ilerler. Dahası, o yıllar için Batı medeniyetiyle yüzleşmek, modernleşmeyle de hesaplaşmak anlamına geliyordu. Bu hesaplaşmanın kalbinde, gerek nitelik, gerekse nicelik olarak, "Ne kadar modernleşme?" sorusu vardı. Modernleşmenin hangi derecesi benimsenirse benimsensin, cemaat yaşamından cemiyet yaşamına geçmeyi dayatacağını bütün Tanzimat aydınları görmüştü. Ahmet Mithat bu geçişin bir nöbetçisi, bir kollayıcısı olmakta kararlıydı. Ve denetleyebildiği ölçüde sonuçlarını desteklemeye de hazır görünüyordu. Ta ki, modernleşme sürecinin sonunda, açık fikirli, yetenekli, ideal Osmanlı Rakım Efendi tipinden, milliyetçi cemiyetlerin çizdiği şablona uygun Nurullah Bey tipine geçmesi gerekene kadar. *Jön Türk*'ün Ahmet Mithat'ın son romanı olmasının nedeni, belki de bu tiple pek barışamamasından kaynaklanıyordu.

Aşağıda, Ahmet Mithat'ın katettiği modernleşme yolunda değindiği konulara, sorduğu sorulara, bulduğu yanıtlara ve bütün bun-

1 Himmet Uç, *Ahmet Mithat: San'at ve Edebiyatı*, Ankara, 2000, s. 28-29.

ların üzerine inşa ettiği roman stratejilerine değinmek istiyorum.

Ahmet Mithat da, tüm Tanzimat yazarları gibi bir eğitmendir. Ekonomiden edebiyata, feminizmden ateizme yazmadığı konu yoktur. Nüket Esen'in hazırladığı *Ahmet Mithat Bibliyografyası*'nda tanıtılan yapıtlara bir göz atılınca bu yapıtların kapsadığı konuların çeşitliliği açıkça ortaya çıkar.[2] Buna, İnci Enginün'ün yazarın tiyatro alanındaki yapıtlarını incelediği *Ahmet Mithat Efendi'nin Tiyatroları* ve Işın Bengi'nin *Ahmet Mithat Efendi'nin Çevirileri* adlı çalışmaları eklediğimiz zaman bu Tanzimat yazarımızın üretkenliği hakkında bir fikir sahibi oluruz.

Doğu-Batı uygarlıklarının karşılaşmalarını ya da modernleşmenin sancılarını düşünce ve yazarlık hayatının temel sorunsalı haline getirmiş olan Ahmet Mithat, bu konuda verdiği birçok eserden birine *Ben Neyim* başlığını koyarak sorunsalın temelinde yatan kimlik ve aidiyet konusuna değinmişti. *Beşir Fuad* biyografisinde, bu karşılaşmanın alabileceği biçimlerden birinin somut sonuçlarını inceler. *Fatma Aliye Hanım yahut Bir Muharrire-i Osmaniye'nin Neşeti*'nde bir kadın yazarın tanıtımını üstlenirken, *Hayal ve Hakikat*'ta bu yazarla ortak bir yapıta imzasını atar. *Sevda-yı Sa'y ü Amel* ile *Ekonomi Politik* iktisat hakkındaki yapıtlarının bazılarıdır. Edebiyat hakkında (*Şair Fitnat; Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*), askerlik hakkında (*Edvar-ı Askeriye*), İslâmiyet hakkında (*Müdafaa; Müdafaa'ya Mukabele ve Mukabeleye Müdafaa; Nizâ-ı İlm ü Din*), evlilik hakkında (*Bir Tövbekâr*), Avrupa gezileri hakkında (*Avrupa'da Bir Cevelan; Avrupa Adâb-ı Muâşereti yahut Alafranga*) ve hatta para hakkında bile (*Para*) eserleri vardır. Çocuk eğitimi konusunu da ihmal etmemiş ve Gabriel Compayre'ın kitabını *Çocuk Melekât-ı Uzviye ve Ruhiyesi* adıyla çevirerek *Tercüman-ı Hakikat*'te yayımlamıştır. Ayrıca, eleştirilerinde gerek güzel sanatlardan, gerekse sosyal ve fen bilimlerinden yararlandığı için onu ilk disiplinlerarası yaklaşımı uygulamış eleştirmenimiz sayabiliriz.

Felsefeye meraklıydı. *Tercüman-ı Hakikat*'te bir yazısı yüzünden başı derde girmiştir. Ama kâfirlikle suçlanınca elbette İslâmın felsefe dahil bütün başka düşünce sistemlerinden daha üstün olduğu-

2 Ahmet Mithat, *Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası*, çeviri yazı ve haz. Nüket Esen, Kaf Yayınları, İstanbul, 1999.

nu söyleyecektir. Resim sanatında realist çizgiyi savunmuş ve koşan atların kulaklarının doğa kurallarına uygun olarak nasıl çizilmesi gerektiğine ilişkin dersleriyle bunu desteklemiştir (Uç, 2000, s. 122-123). Heykel ise ona göre doğayı mükemmelleştiren bir sanattır (s. 131). Resme o kadar önem verir ki, sahte para yapan yetenekli bir kızı hapisten kurtararak saraydaki cariyelere resim öğretmeni olarak tayin ettirdiğine dair bir rivayet vardır (s. 119). Ve *Taaffüf* romanında resmin İslâm dinindeki yerini anlatır (s. 119). Matbaacılıkta resmin önemi (s. 120), Sanayi-i Nefise Mektebi'nin sergilerini yakından izleyerek teşviki (s. 121), Osman Hamdi'ye yakınlığı, kendisini yetkin görmese de, bu konuda başkası olmadığı için resim eleştirisinin de ona kaldığı ve *Şehname*'deki resimlerle realist, natüralist resimleri karşılaştırırken bu alanda da bir ilki gerçekleştirdiği *Tercüman-ı Hakikat*'te çıkan yazılarından edindiğimiz bilgilerdendir. Bu bakımdan, bu gazetedeki yazıları dikkatimize sunan Himmet Uç'un *Ahmet Mithat: San'at ve Edebiyatı* adlı çalışması önemlidir.

> Eğer bu resim ["Sahrada Bir Takip" resmini kastediyor, yani "Atların Kulakları"nı yazmasına vesile olan resmi] Şehnâme vesairede gördüğümüz acemkâri resimlerle mukayese edilir olsa, yani tabiata mutabakatı aranmayacak şeylerden bulunsa idi; vakıa şu hale hiç de itiraz edilmemek iktiza eder idi [atların kulaklarının yanlış resmedilmiş olmasına]. Çünkü o yolda yapılan resimlerde ne kadar insan bulunursa cümlesi birbirine benzerler. Hatta insanların gözlerine dikkat eder iseniz cümlesinin hep bir tarafa baktıklarını görürsünüz. Hayvanların ayaklarındaki vaziyetlere ne kadar dikkat edecek olsanız bu vaziyetlerden hayvanların hangi suret-i meşy ile yürüdüklerini bir türlü anlayamazsınız. Onları çizen ressamlar bir hayvanın eşkin yürüyüşte hangi ayaklarını basıp hangilerini kaldırdığını ve rahvan ve tırıs ve dörtnal, doludizgin gibi yürüyüşlerde ayakları ne vaziyette bulunduğunu asla tedkik etmemişlerdir ki! Bir hayvana dört ayak lâzımdır diye nasıl olursa dört ayak takıştırıvermişlerdir (s. 123).

Evlerin duvarlarına resim asılarak resim piyasasının teşvikini (s. 125) desteklemesi bir yana, kitaplarının dağıtımında kullandı-

ğı Sırmakeş Suyu mağazasına bazı resimler koyarak bu mağazayı dağıtım deposundan başka bir de galeri olarak kullandığını öğreniyoruz (s. 126). Ayrıca mizahla arası iyi olan Ahmet Mithat, kendisinden beklenileceği üzere karikatürün de takdirkârıdır (s. 127). Uç'un tespiti önemlidir: Ahmet Mithat resimle hem bir sanat dalı olarak, ama en az bunun kadar matbaacılık ve basında açacağı yeni ufuklarla ilgili olduğu için de uğraşır (s. 128).

Heykelle ilgili yazılarında ise Ahmet Mithat'ın neo-klasik sanat teorisini benimsediğini görürüz. Çünkü güzel sanatların bir büyük başarısı da tabiatta kusurlu olarak bulunan şeyleri kusursuzlaştırarak temsil etmektir. "Çünkü sânâyi-i nefise mahz-i nefâset olan şeyleri bir aheng-i latif ile cem ve tertib ederek insan oğlunun saha-i tabiatça müşahedat-ı vakıasında bulunduğu kusurları daire-i imkândan harice tard etmiştir" (s. 131). Ayrıca Milo Venüs'ü hakkında yazdıklarında da resim ve heykelin ancak evrensel güzellik normlarını yakalayabilirlerse sanat kabul edilebileceğini söyler (s. 132-133).

Makinelerin insan bilincine nüfuzu bütün modernleşme çalışmalarının vazgeçilmez izleği olmuştur. Paris'te gezdiği bir serginin makineler kısmında Ahmet Mithat neredeyse bu makinelere sevdalanır.[3] Ahmet Mithat'a göre "makine insanın maddeye hayat kazandırmasıdır" diye yazar Orhan Okay (s. 55). "Bir takım demir parçaları, çiviler, civatalar, yaylar, vidalar, büyüklü küçüklü pistonlar esrârengiz bir şekilde birleşerek insan gibi hareket eden, insandan çok daha güçlü bir fünûn-ı riyaziyenin el ele vererek icad ve ihtirâları emrinde beni-beşere delâlet etmeleri sayesinde müyesser olmuş bulunan şu ihtiraât âdetâ beş-on parça demire hayat ve akıl verilmiş olduğunu insana hükmettirecek ehemmiyet ve garâbeti hâizdir" (s. 55).

Ahmet Mithat'ın makine sevdası üzerinde Findley de uzun uzun durmuştur. "Ahmet Mithat'ı en çok ve olumlu etkileyen Makineler Sarayı'ydı" (Findley, s. 42). Makineler Sarayı'nda "cisr-i seyyarlar" çok etkileyici olsa da Ahmet Mithat'ı asıl büyüleyen "... bizim memlekette peydâ ve istimali kabil olan küçük ve ucuz ve nafi makinelerdi... Kazzazlığa, örmeciliğe, nakışçılığa, dikişçiliğe, ayakka-

3 Orhan Okay, *Batı Medeniyeti Karşısında Ahmet Midhat Efendi*, Ankara, 1975, s. 57. Carter Findley, *Ahmet Midhat Efendi Avrupa'da*, çev. A. Anadol, 1999, s. 39.

bıcılığa, matbaacılığa ve ev işlerine ait makineleri inceliyordu. Hemen işin ekonomik yönünü düşünerek bin franklık bir 'gaytan ve şerit' makinesinin bir ailenin geçimini temin edebileceğine işaret etmişti. İstanbul zanaatkârları Paris'e gönderilseler Osmanlı sanayiini canlandırabilecek ne makineler satın alabilirlerdi" (s. 43). Ve gene Okay:

> Avrupa seyahati sırasında Ahmet Midhat Efendi'yi en ilgilendiren şeylerden biri de makinelerdir. Daha sonra bu makinelerin bir kısmını Türkiye'ye getirmeye teşebbüs edecek, bir kısmını romanlarının konularında bir malzeme olarak kullanacak, nihayet çoğunda hayâtı kolaylaştıran bu âletlerin Türkiye'de neden kullanılmadığına hayıflanacaktır (s. 56).

İsviçre'de saatçi dükkânlarını dolaşır, bu saatlerin dakiklikle işleyebilmesi için saati yapan ustanın fizik ve kimya da bilmesi gerektiğini söyler. Paris sergisini dolaşırken de dekovili görür. Çok etkilenir. "Bu vukufu hâsıl eyledikten sonra artık bendeki hülyaya nihâyet mi olur?" diye yazar. Anadolu'da taşımacılık için bu dekovil hatlarının kullanılmasının hayallerini kurar. Hele Paris sergisinde gezerken gördüğü matbaa makineleri onu daha da tatlı hayallere gark eder. Bunlara ait broşür ve katalogları toplar ve şöyle yazar: "Bendeki tatlı hülyâları nasıl yenmeli? Bu kâğıtları cem ile İstanbul'a götürürsem bilâhare o makinelerden vatandaşlarımın istifade ve intifâları için mübâyaa ve celb imkânını da birlikte götürmüş olmak gibi kalbimde tatlı tatlı bir itminan hissediyordum" (s. 59). Ve sonunda şöyle der: "Bugün yalnız bir cüz'ünü görmüş bulunduğum makineler Avrupa terakkıyat-ı maddiyyesinin gerçekten hayret-i fermây-i ukûl-i müdekkikin olacak dereceyi çoktan bulmuş, da geçmiş bile olduğunu teslim eyledim" (s. 61).

Rodos'taki sürgün yıllarında (1873-1876) halkı seferber ederek, bir özel okul kurar: Medrese-i Süleymaniye. Bu okul, "programları ve tedris tarzı ile büyük bir şöhret kazanır. Geliştirdiği programlar birçok okul tarafından örnek alınır" (Uç, 2000, s. 22). Bu arada halka da Avrupa kiremiti yapmak gibi günlük yaşamın gerektirdiği pratik yöntemleri öğretmekten geri durmaz. Öyle ki, sürgün yılları bittiğinde, ancak dönmeye söz vererek uğurlanır Rodos'tan. Bu et-

kinlikleri, onun toplulukları örgütleme yeteneğini gösterir. Ve İstanbul'daki okurlarına şöyle hitap eder:

> Eğer siz de Rodos ahalisi kayıkçı ve lağımcı tabakasından ibaret olup altı yedi yüz haneden mürekkep bir halkın bin beşyüz iki bin lira vermek ve vücuh ve ayanına varıncaya kadar benimle beraber bedenen dahi çalışarak altı yüz etfali istiâba kâfi bir mektep vücuda getirir ve hasbetenilah çalışacak muallimlerden maada bazı hademenin maişet-i cüziyesine mukabil varidat bulmak gayret edilirse onlardan daha âlâ bir mektebe nâil olunur. İftihar ile söylerim ki Cezayir-i Bahr-ı Sefid Vilayetinin merkezi Rodos'a naklolunduğu zaman mektepte üç buçuk sene tahsil gören son sınıf derhal devâir-i hükümete kabul olunan hizmetlerden dahi istifadeye başlandı (s. 22).

Ahmet Mithat'ın modernleşmeye olan ilgisi konusunda onun *Acaib-i Âlem*'de ifade bulan fen merakını, üretim ve kapitalizme geçişte benim burada tekrar etmeme gerek olmayan bir başarı öyküsünü, matbaasını evde kurup aşama aşama genişletmesini, Rodos'ta sürgündeyken kurduğu okulla yerel örgütlenmelerde gösterebildiği beceriyi, "yeni tarz kitap" olarak tarif ettiği romana olan büyük ilgisini, şehir-köy karşıtlığına dikkat çekmesini, biyografi ve otobiyografiye olan merakını, kadın hareketleriyle ilgilenmesini ve Fatma Aliye örneğinde olduğu gibi kendi mezhebince bu hareketi teşvikini sayabiliriz.

Ahmet Mithat kişilerinin coğrafi dolaşımına da önem verir. Coğrafyanın modernizmle ilişkisi iki yönlüdür. Bir yönüyle bireylerin çeşitli nedenlerle daha çok mobilite kazandığına işaret eder. İmparatorluk içinde görevle oradan oraya seyahat eden bürokratların yanı sıra, Ahmet Mithat'ın romanlarında işsiz güçsüz, üçkâğıtçı serüvencilerin de geniş bir coğrafyada dolaştığı görülür. Diğer yönüyle, bu coğrafi mobilite, toplumsal ilişkilerde dengesizlikler, karışıklıklar, sürprizler yaratabilir. Bu hareketlilik roman kurgularının sürprizlerle dolu gelişimlerinde yansır. Romanın çıkışında gözlemlediğimiz bir özelliktir bu.

Ahmet Mithat'ın roman sanatıyla neredeyse saplantılı bir serüveni vardır. Hiçbir romanı yoktur ki girişinde, romanın tarihinden,

yönteminden, Batı'daki örneklerinden, kendisinin bu romanla ne yapmak istediğinden, bu yapmak istediğiyle bir öncü mü yoksa takipçi mi olduğundan, romanda gerçekçilik ve temsil sorunsalından söz etmesin. Bu bakımdan, bir ilk romancı olarak gerçekten de deneyselliğin sınırlarını zorlamış ve bu zorlama sonucunda *Müşahedat, Ahmet Metin ve Şirzat, Karı Koca Masalı, Dolaptan Temaşa* gibi kayda değer romanlarla ortaya çıkabilmiştir. Ahmet Mithat romanlarına girmeyen şey yoktur. En genel bilgiden, en özel ve mahrem ayrıntıya, en genel gözlemden en tekil gözleme, kendine ve dünyaya ait her şey oradadır. Kimi zaman açıkça, kimi zaman hafif gizleyerek otobiyografiktir. Ama bütün bunların ötesinde Ahmet Mithat'ın roman sanatının teorik ve biçimsel yanına kafa yorarken vardığı bazı sonuçlar vardır ki, bunlar gerçekten de yenilikçi, dolayısıyla da "modern"dir: Örneğin Özön'ün ilginç bularak alıntıladığı şu önsözdeki gibi:

> Romancılık sanatının mahiyetinden kaç defalar bahsolunmuştur. Biz bile Allah bilir on defadan ziyade bahsetmişizdir. Bu bahislerin zeminini teşkil eden maddenin ise "Roman nedir? Nasıl tasvir ve tahrir olunur ise okuyanları hem eğlendirir hem müstefid eyler?" suretinden ibaret bulunduğunu mebahis-i mezkûreyi okuyan kariler dahi anlamışlardır.[4]

Bu yüzden bu bahse dönmeyi beyhude bulmakla birlikte, Ahmet Mithat konuyu tekrar açmasının nedeni olarak yeni bir şeyi işaret etmek istemesini gösteriyor. Vurgulamak istediği, "her şeyin mahiyeti zamanlarına göre tayin olunur" prensibidir. Buna inanmayanlar varsa, şunu bilmelidirler:

> Romancılık âleminde tebeddül ve terakki; öyle asırlarca müddet zarfında görülmez. Her ne zaman bir meşhur romancı zuhur eder ise eski sanata mutlaka bir teceddüt verir. Zaten bu teceddütü veremeyecek olursa o yeni romancı iştihar bile eyleyemez (s. 213-214).

Ahmet Mithat'ın roman hakkındaki bu tespiti Rus Biçimcileri'nin yaptığı tespitten daha az değil. Devreden mirası yenileştirmek. Gerçekten de bütün edebiyat türlerinin sürüp gitmesinde ge-

4 Mustafa Nihat Özön, *Türkçede Roman*, İstanbul, 1995, s. 213.

çerli olan bu pratik, romanın da başlangıcından bugüne geçerli bir pratik olmuştur. Ahmet Mithat'ın romana ilişkin yazılarında başka bir gözlemi de vardır ki, bu da Rus Biçimcileri'nin 20. yüzyılın başında yaptıkları kurgu-konu ayrımıyla birebir örtüşür. Bundan ileride söz edeceğim.

Münazırım okur!

Yukarıda Ahmet Mithat'ın Tanzimat dönemindeki modern akımla nasıl bir dirsek teması içinde olduğunu göstermeye çalıştım. Başta da belirttiğim gibi, modernleşme/Batılılaşmaya Ahmet Mithat'ın bakışı koruyucu ve kollayıcı bir kültür bekçisinin bakışıdır. Dolayısıyla bu konuda okuruyla kuracağı ilişki onun için çok önemliydi.

Ahmet Mithat'ın kullandığı yazar sesi, diğer Tanzimat romancılarının da kullandığı, her şeyi bilen ve yorumlayan tanrısal yazar sesidir. Tanzimat romancılarının gerek yüklendikleri eğitimcilik misyonu, gerekse dünya görüşleri açısından bu sesi benimsemeleri doğaldı.[5] Ama Ahmet Mithat'ın benimsediği tanrısal yazar sesi, çağdaşı romancılarınkinden önemli bir farkla ayrılır. O, ne diğer Tanzimat yazarları gibi ne de 19. yüzyıl Avrupa ve İngiliz romanında olduğu gibi, varsayılan soyut bir okuyucu kitlesine hitap etmez; bu bakımdan daha çok 18. yüzyıl Batı romanının okurunu arayan yazarlarına yaklaşır.

Batı romanının başlangıç evresini eğer 18. yüzyıl kabul edersek, bu yüzyıl romancılarının önde gelen meraklarından birinin muhatap merakı olduğunu söyleyebiliriz. Kimin için yazıyorlardı? Bu sorunun yanıtı hem pratik hem de sanatsal açıdan önemliydi; çünkü ilk romancılar romanlarının çok satmasını istiyorlardı. Ayrıca, yazdıklarının gerek içerik, gerekse biçim açısından "yenilik" getirdiğinin farkındaydılar ve bu yeniliğin dozunu ayarlamaları için muhatap aldıkları kitleyi iyi kestirmek zorundaydılar. Bir üçüncü endişe bu iki soruya kolay çözümler üretmeyi neredeyse olanaksızlaştırıyordu: Roman, 18. yüzyıl edebiyat otoritelerine göre en adi, en kolay, en popüler, en "halk işi" yazı biçimiydi. Bir romancı-

5 Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Türk Romanının Epistemolojik Temelleri*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, s. 23-51.

nın edebiyatçı olarak hatırlanmasının zor olacağına inanılıyor, olsa olsa geçici bir süre için üne kavuşup, edebi kıstaslarla değerlendirildiğinde unutulacağına kesin gözüyle bakılıyordu. Böyle olunca, 18. yüzyıl romancıları için eserlerini "kimin gözüne girmek" için yazacakları daha da çetrefilleşiyordu; bir yandan artık basılmış sözle, yani matbaanın olanaklarıyla daha büyük kitlelere ulaşmak mümkünken, diğer yandan yazarların tanıdıkları bir zümreyi muhatap alarak yazma rahatlığı kayboluyordu.

Ahmet Mithat'ın yapıtlarının tümünde bir muhatap aramasının, bir taraftan okur kitlesini kestirmeye çalışmakla, diğer taraftan da matbaa sahibi olmasıyla ilgisi vardır. Ahmet Mithat basılı sözün nasıl yayılabileceğini bir tüccar olarak gayet iyi hesaplayabiliyor; bu yayılmanın etkisini ise bir yazar-eğitici olarak ancak kestirmeye çalışabiliyordu. Yani yalnızca bir matbaa sahibi ya da yalnızca basan bir yazar-yatırımcı olunca işi, belki de Cervantes, Sterne, Fielding, Diderot gibi ilk romancılarınkinden daha da güçleşiyor, onların boğuştuğu "muhatap" sorunundan daha da ikircikli bir biçimde etkileniyordu.

Tanzimat'ta Batı'dan alınmış bir tür olarak yazın dünyasına sunulan roman kimin için yazılmalıydı? Kendilerini eğitimci, reformist, toplum normlarının belirleyicisi ve toplumsal ahlâkın koruyucusu olarak gören bir avuç yazarın hedef aldığı kitle elbette sıradan insandı; Tanzimat'ın getirdiği yenilikleri doğru algılayıp hazmetmesi beklenen, okuryazar ama büyük entelektüel iddiaları da olmayan bir kitle. Kimi romancıların, Namık Kemal, Recaizâde Ekrem, Samipaşazâde Sezai gibi, bu kitleyi hayallerinde rahatlıkla soyutladıklarını fark ederiz. Onlar bu soyut okura hitap ederek yazarken her şeyi bilen, değerlendiren, koruyucu, eğitici, yönlendirici tanrısal yazar sesini uygulamakta bir sakınca da görmemişler, güçlük de çekmemişlerdir. Ahmet Mithat'ın yazılarında benimsediği yazar sesi de genel olarak budur. Ama onu diğer romancılardan ayıran bir özelliği vardır: Bu yazar sesini benimserken soyut bir okur kitlesi hayal etmeyi reddetmiş; muhatabını somutlaştırmış, bu somutlaştırma sonucunda da son derece kendine özgü bir anlatı tekniği geliştirmiştir.

Bu teknik, çoğu kez işaret edildiği gibi, meddah anlatısı tekniğidir ve uzun zaman küçümsenmiştir. Ahmet Mithat sözlü anlatıdan

yazılı anlatıya geçişi layıkıyla yapamamış bir yazar olarak görülmüştür. Oysa senli benli üslubu, gevşek kurguları, konudan sapmaları, özensiz kompozisyonu gerekçe gösterilerek romancılığımızın üretken ama acemi bir kalemi sayılan Ahmet Mithat'ın romanları bugünlerde yeni harflerle basılmakta, hakkında yeni değerlendirmeler yapılmakta ve birçok kişi tarafından Ahmet Mithat Tanzimat'ın kilit ismi olarak anılmaktadır.

Romanın gerek Batı'daki ilk örneklerinde, gerekse Türk romanının çıkışında gözlemlediğimiz genel bir özelliği vardır: Romancının daha önceki yazın türlerini melezleştirmesinde romanın komediyle ilişkisi belirginleşir. Ahmet Mithat büyük bir melezleştirme ve komedi ustasıdır. Anlatısını âşık hikâyeleri, meddah, orta oyunu, halk masalları, Fransız romantik romanı gibi çeşitli türlerle dokur. Okurla kurduğu ilişkiye ilk bakışta öylesine bir güven ve teklifsizlik duygusu egemendir ki, bu duygu onu hitap ettiği kitleyi avucunun içinde varsayan meddah sesini tümüyle adapte etmiş gibi gösterir. Ama bu senli benli üsluba biraz daha yakından bakılınca, hesaplı bir retorik ustasının elinden çıktığı görülecektir.

Nüket Esen, *Yeryüzünde Bir Melek* romanını yorumlarken, Ahmet Mithat'ın metninde kendisine çok yakın bir okur yaratarak, öykünün gerçeklik duygusunu pekiştirdiğini söyler. Onun kullandığı bu tür renkli ve meddahvari diyalogların amacı, Esen'e göre, bir gerçekçilik yöntemidir.[6]

Bu yorum isabetli ve önemlidir. Ama sorunun bir ikinci aşaması da var: Eğer gerçekçiliği başka yöntemlerle değil de, metinde boy gösteren kafadar okurla yapmayı seçiyorsa, bunun da bir nedeni olamaz mı? Demek ki o okur, ne Ahmet Mithat'ı ne de hitap edilen topluluğu, birebir temsil ediyor. Demek ki o okur, yazarla okur kitlesi arasında bireysel bir köprü oluşturuyor ve okurların geri kalanının ikna edilmesi için o bireyin şahadetine, teminatına başvuruluyor. Bu da cemaatten cemiyete geçişte kullanılan bir teknik olabilir ancak, çünkü artık okur kitlesinin yazar otoritesini kabul edip etmeyeceği kuşkuludur. Onun için de öyle bir birey araya girmelidir ki, diğer okurlara örnek olsun, sorgulasın, yanıt al-

6 Nüket Esen, "The Narraton and Narratee in Ahmet Mithat", *Edebiyat*, sayı 2, 2003, s. 139-146.

sın, ama sonunda tatmin olarak yazarın otoritesini de kabul etsin. Bir yandan bir mahremiyeti paylaşıyor gibi yaparken, bir yandan da dikbaşlılık etsin. Ahmet Mithat'ın yazar sesindeki usta işi retorikten söz ederken bunu kastetmiştim.

Metne dahil edilen, anlatının karşı tarafını oluşturan okur, elbette bir tür realizmin pekişmesine hizmet eder ama asla her zaman uysal ve uyumlu da değildir. Soru sorar, *zanneder*, fikir yürütür. O zaman belki bu okurun psikolojisi de roman kahramanlarının psikolojisinden daha gerçek ve daha karmaşıktır. Dolayısıyla bu kafadar ve dikbaşlı okur profilini belki de tek tek, her romanda bu açıdan, yani okur psikolojisinin nasıl sergilendiği açısından incelemekte yarar olabilir.

Ahmet Mithat'ın bence en kayda değer başarısı, tipik bir Tanzimat yazarı gibi önerdiği Doğu-Batı sentezini, son derece atipik ve yaratıcı bileşimlere taşımış olmasıdır. Meddah ve orta oyununda kullanılan taklit, yabancılaştırma, dinleyiciyle diyalog, doğaçlama, öyküyü kesme, öyküyü okurun zamanına taşıma, anlatıcının olay örgüsünde bizzat yer alması gibi geleneksel özellikler, Ahmet Mithat'ın anlatı tarzında da önemli yer tutar. Bu geleneksel türleri kâh yadsıyarak, kâh uyarlayarak romanlarında kullanır. Müdahil eğitici yazar olarak kendi sesini anlatıya egemen kılarken, hayali okur müdahalelerini seslendirirken, kıssadan çıkacak hisseyi de ihmal etmeksizin, anlatı tekniğinde yaratıcılıktan vazgeçmez. Natüralist romanı kendi kültürüne göre uyarladığı zaman son derece çarpıcı bir anlatı tekniği icat etmiş, Berna Moran'ın gösterdiği üzere, roman yazarını anlatının bir kişisi haline getirerek *Müşahedat* adlı romanını aynı zamanda bir meta-roman olarak sürdürmüştür.[7] Üstelik de, romanın yalnızca yazılma sürecini değil, okunma sürecini de kurgulayan bir meta-roman. Ve roman kişilerinin sık sık yazarla tartışıp, kendilerinin nasıl temsil edilmeleri konusunda söz sahibi oldukları bir roman. Tanpınar bu roman için şöyle yazmıştı:

> Midhat Efendi bu romanı bildiğimiz gibi beğenmediği Zola mesleğine karşı müşahedeye dayanan yeni bir realizmin nümunesi ol-

7 Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, cilt 1, İletişim Yayınları, İstanbul, 1987, s. 48-53.

sun diye yazmıştı. Daha başından itibaren aile babası ve ilk mektep hocası romancıyı bir tarafa atar. Roman istikrai bir ders misâli hep beraberce, bazen kahramanlariyle istişare ederek tıpkı Letâif-i Rivayat'ın ilk cüzleri gibi bütün aile tarafından ve gözümüzün önünde hazırlanır. Bu usulü biraz derinleştirin, muharrire biraz seviye, fikirlerine biraz derinlik hayat karşısında hakiki görme kabiliyeti verin, bir nevi "Altı kişi muharririni arıyor" elde edersiniz. Fakat Midhat ne yeninin, ne realizmin, ne de romanın peşindedir. O sadece okuyacak şey hazırlayan adamdır.[8]

Tanpınar'ın Ahmet Mithat'ın "buluş"unu böylesine yukardan değerlendirişi, onun sanat anlayışının Ahmet Mithat'ınkiyle neredeyse taban tabana zıt olmasıyla açıklanabilir. Gerçek ve yanılsamayı sanatının belkemiği haline getirmiş olan bir Tanpınar için, hiç beğenmediği bir romancının, yani Ahmet Mithat'ın, böyle durup dururken, bu izleğin en çarpıcı ve klasik örneklerinden birini vermiş olan Pirandello'nun tekniğini önceleyivermesi kolay hazmedilir bir başarı olmasa gerek. Ama Tanpınar yargısında yanılıyor: Ahmet Mithat'ın ne realizmin ne de romanın peşinde olduğunu söylemek çok büyük haksızlık olur. Ciltlere sığmayacak önsözleri ve roman akışını kesen sohbetleriyle Ahmet Mithat, "yeninin", "romanın" ve "realizmin" peşinde, hem de nefes nefese peşinde olduğunu beyanıyla da, üretimiyle de kanıtlamıştır.

Müşahedat'ta Ahmet Mithat, roman tekniğine getirdiği yenilik olarak, kendisinin anlatıda hem karakter hem de romanın yazarı olarak yer almasını gösterir. Ve bu elbette yeterince önemli bir yeniliktir. Ama hemen her romanında yaptığı bir şeyi burada nasıl geliştirip öne çıkardığını önemsemez: Bu da okurlarını ete kemiğe bürünmüş kişiler olarak yaratması ve romanını onların rehberliğinde yazmış olmasıdır. Örneğin, *Müşahedat*'ın başkişisi Siranuş eğer Ahmet Mithat'ın sadık bir okuru ve hayranı olmasa ve özellikle de *Felatun Bey ve Rakım Efendi*'yi okumamış olsa, onunla konuşmayı kabul etmeyecek, o zaman da *Müşahedat* yazılamayacaktı. Tabii burada romanın kurgusal mantığından söz ediyorum.

8 Ahmet Hamdi Tanpınar, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 1976, s. 460.

Ama bu kurgusal mantıkta okurun oynadığı rolü bir düşünelim. *Müşahedat*'ın bütün kişileri roman yazıldıkça okura dönüştüklerine göre (çünkü Ahmet Mithat onları zaman zaman toplayarak romanı geldiği yere kadar okur, fikirlerini alır, önerilerini dinler ve ona göre düzeltmeler yapar), bu romanın okurkişiler olmadan devam etmesine imkân yoktur. Bu da şu demeye gelir: Ahmet Mithat "şahit" olarak kendi rolünü arka plana iter ve okurları ön plana çıkarır. Okur, Siranuş'tur, Refet'tir, Agavni'dir, sırası geldikçe diğer karakterlerdir. Önemli olan ne denli somut, ne denli kişileştirilmiş olduklarıdır. Öyleyse yazarın taklit ettiği meddah sesinin yalnızca bir taktik olduğunu, asıl amacının meddahın dinleyici kitlesiyle kurduğu ilişkiden çok farklı olduğunu, onu asıl ilgilendirenin cemaatten ayrılan, kalabalıktan sıyrılan, soru soran, itiraz eden, sorun, hatta hadise çıkaran okur olduğunu anlarız. Örneğin, çok ilginç bir metin olan *Karı Koca Masalı* ne masal ne de romandır.[9] Zaten bu kısa anlatıda konuya da girilmez: Yapılan yalnızca bu haşarı, bu sorgulayıcı, bu zaptırapta alınmaz okuru sergilemektir.

Karı Koca Masalı'nın muhatap okuru her an itiraz eder. "Ne o yazar efendi? Konuyu mantığa, felsefeye mi çevirdin? Of bu felsefeden, of! İllallah! Bıktık usandık baba!" (s. 40) ya da "Sen çıldırdın mı yazar efendi?" (s. 55) ya da "Mutlaka sen çıldırmaya başladın. Ey yazar! Hiç öyle şey mi olur?" (s. 55) gibi itirazlar, Ahmet Mithat anlatılarını cemaate hitap eden meddah konumundan uzaklaştırır, münakaşa ve münazaraya açık yazar konumuna sokar ki, bu da ancak okur topluluğundan ayrılıkçı bazı seslerin çıkacağını, bu seslerin haklı olduğunu, yanıtlanması gerektiğini düşünen bireyci bir yazarın tavrıdır.

Kendisi hep şaşar; okurun da şaşanını sever: Şaşmaktan kastettiği elbette entelektüel meraktır ve hazır yanıtlarla yetinmeyen bir zihniyet sergiler. "Şaş yazar efendi, şaş! Gel bari seninle başbaşa verelim de beraber hem de bol bol şaşalım" (s. 57). Edebiyat onun için mutlaka şaşırtıcı olmalıdır. "Şaşmadım değil. Buna da şaştım ha! Efendim kulunuz şaşkınca mıyım neyim bilmem, böyle pek çok şeylere şaşarım. Başkaları kedinin çamaşır yıkadığına şaşar. Ben ise

9 Ahmet Mithat, *Karı Koca Masalı ve Ahmet Mithat Bibliyografyası*, çeviriyazı ve yay. haz. Nüket Esen, İstanbul, 1999.

kedinin çamaşır yıkadığına şaşılmak lüzumunu keşfeden ukalânın fikir kuvvetine şaşarım. Ayıp değil a efendim! İnsanlık hali bu! Şaşarım!" (s. 51) *Ahbâr-ı Âsâra Tamim-i Enzar*'da realist romandan söz ederken de bu tür romanların ancak "*prodigieux merveilleux*"ye yer verdikleri takdirde roman sayılacaklarını, yoksa tarih, anı ya da benzeri metinler addedilmeleri gerektiğini söylerken "Yazarın asıl becerisi de o kılıflara koyacağı şaşılacak olaylardadır," der.[10]

O zaman Ahmet Mithat'ın cemaatçi normları savunan yazılarında muhatap olarak bir cemaati değil, bireyi seçtiğini söyleyebiliriz. Bu da onu Batı'da ilk romanları yazmış meslektaşlarına bütün diğer Tanzimat romancılarından daha çok yaklaştırır.

Bir kez, okurunun onun hakkında ne düşündüğü, yazdıkları hakkında ne düşündüğünden her zaman daha önemli gibidir Ahmet Mithat için. Bunu en çok *Karı Koca Masalı*'nda itiraf eder. Sanki gerçekten de bir meddah gibi okurunun karşısına çıkıverecek olsa çok daha rahat edecektir, ama bu, yazıda mümkün olmadığına göre, sık sık savunmaya geçer, kendisinin nasıl bir insan olduğunu anlatır. Okurun onun hakkında varsayımlar yapmasına tahammülü yoktur. "Ha, sen şimdi diyeceksin ki: Ey yazar, galiba sen kendin çirkin bir adamsın da seni karıların sevmeyeceklerini bildiğinden bu şekilde yorumlara kalkışıyorsun" (s. 88). Buna şiddetle itiraz eder, görenlerin onun nasıl bir adam olduğunu bildiğini söyler. Göremeyenler ise böyle boş varsayımlarda bulunmamalıdırlar. Çünkü o zaman bu yazar ağız dalaşına girecek ve asıl amacı olan öykücülükten uzaklaşacaktır: "Vallahi birader beni affet. Kabahat benim değil ki. Ne yapayım? Ben masalımı söylerken sen hakkımda kötü zanda bulundun. Ben de kendimi savunmak için bir söze başladım. Söz sözü açtı. Açılan sözler uzadı. Vardı buralara kadar geldi" (s. 72). Ve gene başka bir yerde isyanla haykırır. "Yok bak bu kötü zanlara gelemem" (s. 62).

Ahmet Mithat'ın okurlarını resmedebilme arzusu, kendisini onlara tasvir etme arzusundan daha aşağı değildir. *Müşahedat*'taki okur ve yazar buluşması onun bu arzusunun şekillenmesidir. Dahası, beğenilmek de ister. Bunun da formülünü bulmuştur: Başka-

10 Ahmet Mithat, *Ahbâr-ı Âsâra Tamim-i Enzar*, yay. haz. Nüket Esen, İstanbul, 2003, s. 109.

larını aptal yerine koymamak. Kendini önemsememek. Çünkü yazarların kitapları satmazsa, maddi zarardan da öte bir zarara uğrarlar: Ciddiye alınmazlar.

> Bu aralık İstanbul'da birçok kitaplar basılıyor. En çoğu ve hemen hepsi kendi yazarlarının ümit ettikleri beğeniyi elde edemiyorlar. Biçareler pek çok zarar ediyorlar. Hem de şu kitap yazıp ve basıp da beğenilmemekten dolayı edilen zarar ne kadar büyüktür bilir misiniz? Yalnız baskı ve kâğıt masrafları para olarak kaybedilen beş on bin kuruş olsa yine bir şey değildir. Şan da kayboluyor. "Adam sen de, filanın kitabı mı? O bir şey bilmez bir adamdır," deniliyor ki işte bu tamiri zor bir zarardır (s. 69).

Şimdi cemaat yargılarıyla bireyselliğini dayatmak arzusu arasında sıkışmış bu muharririn, cemaatin topluma evrilmesi için öngördüğü zihniyet değişikliğini nasıl bir retorikle önerdiğine, hem bilgiçlik taslamayıp hem de okurlarına, onlar için, o saatte (1875) tamamen yeni bir dünya görüşü olan sosyal kontratı nasıl sunduğuna bakalım.

> Bizim karı ile kocadan en evvel karıyı ele alalım.
>
> O ne ya? Çehren değişti. Yüzün yılıştı. Galiba "karıyı ele alalım," dediğime başka mânâlar verdin! Yani herifin karısını ele almak, ele getirmek gibi bir mânâ çıkardın!
>
> Yok! Bak bu kötü zanlara gelemem. Evet! Benim ismim Emine değildir. Ben erkeğim. Erkek kısmı mutlaka karıyı ele almak hevesiyle yaratılmıştır. Lâkin alemde her şeyin bir yolu vardır. Her şey için gerek tabiat gerekse siyaset tarafından bir kanun konulmuştur. Ama diyeceksin ki adam sen de, kanun duymaz. *Her ne kadar kanun duymazsa da Jean Jacques Rousseau'nun dediği gibi ben medeni olduğum zaman o kanunun hükmünü kabule söz vermişim de medeni olmuşum*. Hoş, ben böyle bir söz verdiğimi hatırlamıyorsam da aslında böyleymiş. [Sosyal kontratı kastediyor ama fazla da açıklamıyor.] Ben de aslen bu hükmü kabul ettim. Şimdi kanun duymayacak yoluna saparsam evvelki verdiğim sözü geriye almış olurum. Bu ise başkasını bilmem ama bence adeta edepsizliktir (s. 62, vurgu bana ait).

Bu pasaja yakından bakalım: Sulu bir okura gözü takılır. Onunla aynı sulululukta ya da aynı seviyede atışır ki, bu seviyenin çok yüksek olduğunu söyleyemeyiz. Sonra, toplum yasalarının insanların doğal yönelişlerini kısıtlamak üzere var olduğunu söyleyerek sözü kanun karşısında bireyin sorumluluğuna getirir. Jean Jacques Rousseau'nun toplumsal sözleşmesine de değinerek, sonunda okurunu, cemaatin değil, sivil toplumun bir bireyi olma istikametinde yönlendirir.[11] Bunu gerçekten de çok eğlendirici bir biçimde, ama aynı zamanda da neredeyse okura fark ettirmeden, büyük bir sinsilikle yapar. Erkek cinselliğinin doğa kanunu olduğunu kabul ettikten sonra, bu kanunun üzerinde bir toplum kanunu olması gerektiğini, olmazsa dürüstlüğe ihanet olacağını, bu kanuna uymayanların edepsiz sayılması gerektiğini söylerken, toplumsal kontrat söyleminin "kaos ya da anarşi" tehdidini kullanmaya gerek görmez; bireysel vicdana hitap eder. Ve eğiticilik rolünü böylece yerine getirmiş olur. Çünkü romancı, *Âhbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar*'da yazmış olduğu gibi, "ilk zorunlu görev olarak yüzyılının eğiliminin, ilgisinin ne yönde olduğunu düşünme[lidir]".[12] Ve daha ilerde de şöyle der: "İşte daha önce de söylendiği gibi her yüzyılın bir eğilimi, bir hali olup romanlar da o eğilim, o hal üzerine yazarın gaye edindiği şeye katkıda bulunması için yazılırlar" (*Âhbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar*, s. 110, 118). Ahmet Mithat'ın bu akideye uymadığını söyleyemeyiz. Ve edebiyatın ait olduğu zamanla ilişkisini teslim etmesindeki sosyolojik bilinci, değişmez doğrular ve yargılar peşinde koşmamasındaki (önemli bir ölçüde) tarihselliğini ve bu iki özelliğiyle çağdaşı diğer yazarlardan ne denli farklı olduğunu gözlemlemeden edemeyiz.

İşte bu yüzden, Ahmet Mithat romana sosyolojik yaklaşımı benimsemiş okurlar için ilginç olduğu kadar, anlatıcı, okur ve anlatı kategorilerini sorunsallaştırması, gören, gözetleyen ve gözetlenen motifleriyle beslediği okur/yazar çiftliğini metinselleştirmesi, kurguyu anlıklaştırmalarla okurun okuma anına taşımasıyla romana

11 Rodos'ta sürgündeyken Jean Jacques Rousseau'nun *Sosyal Kontrat*'ını *Mukavele-i İçtimaiye* adı altında tercümeye başlar, fakat bu tercümeyi yapmaması konusunda kulağı bükülünce yarım bırakır (Uç, 2000, s. 22).

12 Ahmet Mithat, *Âhbar-ı Âsâra Tamim-i Enzar*, yay. haz. Nüket Esen, İstanbul, 2003.

biçimsel açıdan yaklaşan okurlar için de ilginçliğini korumuş ve edebiyatın en çok kuramsallaştığı bu postmodern dönemde yeniden keşfedilmiştir.

Cemaat ve cemiyet arasındaki eşikte

Ahmet Mithat'ın eserlerinde, en az yukarıda işaret ettiğim modern yönelişler kadar, belki onlardan da çok, muhafazakâr öğeler bulunur (Parla, 1990). Örneğin, doğaya hem Rousseau'vari hem de İslâmi bir bakışı vardır. Rousseau'vari bakışında daha eskiye, altınçağ miti ya da arketipine giderken, doğanın keşfi, dönüştürülmesi, makineyle ona hâkim olunması gibi modern yönelişlerden de tümüyle yoksun değildir. Ama son çözümlemede, örf ve âdet doğaya üstündür. Ve insanoğlu eğer doğaya üstünlük kuracaksa, bu ona bilimle değil, ahlâkla egemen olarak mümkün olacaktır. Berna Kılınç'a göre, Ahmet Mithat'ın evren kavramı da aydınlanmacı modern evren kavramından uzaktır. Çünkü Ahmet Mithat'a göre Tanrı, yarattığı evreni insanoğluna devredip, onu bu evrenin yasalarını çözmekte özgür ve egemen bırakmamıştır. Berna Kılınç'ın *Nizâ-ı İlm ü Din* incelemesinde vardığı sonuca göre, her an müdahale etmesi beklenen ve istenen bir Tanrı kavramıdır Ahmet Mithat'ınki.[13] Aynı kendisinin de romanlarında tek söz hakkı sahibi olması, müdahaleye her an hazır ve nazır bulunması gibi. Tanrı'nın evrendeki rolü, bu bakımdan, Ahmet Mithat'ın yazar olarak romanlarındaki rolüne çok benzer.

Kalabalık ve yalnız kadınlardan oluşan bir aileye bakan Ahmet Mithat'ta evin reisi olma sorumlulukları çok büyük olduğu gibi, cemaat duygusunun da çok kuvvetli yaşandığı anlaşılıyor (Özön, s. 147). Sonradan bu tür ailenin erdemlerini ve Batı'nın çekirdek ailelerine olan üstünlüğünü savunduğunu göreceğiz. Kendi evinde yaşamakla kira evinde yaşamayı karşılaştırdığı zaman, Avrupa'da olduğu gibi, ailenin küçülmesiyle taşınılan kira evlerde yaşamanın mutsuzluk yarattığına inanır. Geniş ve bölünmemiş mekânlarda yaşanılan birlikteliği, küçük odalara bölünmüş ve herkesin kendi

13 Berna Kılınç, "Ahmet Mithat'ta Tabiat Fikri", Tanzimat Kültüründe Tabiat Fikri Konferansı, 13-14 Mart 2003.

mahremiyetine sahip bir biçimde yaşadığı mekânlara tercih eder. Bir yandan İstanbul'da yapılan modern kârgir evlerin tuğlalarının daha kaliteli olması için Marsilya tuğlası ithal edilmesi gerektiğini söyler ve bu tip mimariyi desteklerken, diğer taraftan evlerin iç mimarisinde küçük bölmelere karşıdır. Bence Orhan Okay'ın şu tespiti cemaat ve cemiyet yaşam tarzlarının farklılığını göstermesi açısından anlamlıdır: "Çok defa yenileşmenin ve yenilik taraftarlarının yanında olan Ahmet Mithat, bilhassa evin iç mimarisinde eskiyi tercih eder. Beykoz'daki yalısı gibi ferah ve geniş odaların yerini alan yeni binaların dar salon ve odaları onu sıkar. Demir Bey'in Cihangir'deki nasılsa eskiliğini muhafaza etmiş konağını bu yüzden sever" (Okay, s. 92).

İlginç olan, kendi geleneksel aile yaşamında, Ahmet Mithat'ın mükemmel bir üretim örgütleyebilmiş olmasıdır. Çünkü onun evi aynı zamanda da bir iş yeriydi. Hem de ciddi bir iş yeri. *Hâce-i Evvel* ile *Kıssadan Hisse*'nin İstanbul nüshaları Ahmet Mithat'ın evinde kurduğu küçük bir matbaada basılıyor ve Mustafa Nihat Özön'ün naklettiğine göre "çoluk çocuk, formaları kırıp dikiyorlar ve gene Ahmet Mithat, kolunun altına sıkıştırıp tütüncülere, sucular a, aktarlara dağıtmaya gidiyordu" (Özön, s. 149). Kolay da olmuyor bu: "O zaman İstanbul'un öyle bir zamanı idi ki [yıl 1871] telifat-ı cedide fikri henüz münteşir olmamış bulunduğu misillû bunlara rağbet edip etmeyeceği dahi meşkûk ve belki külliyen meçhul idi. Hâce-i Evvel cüzlerinden ve Letaif-i Rivayat serlevhalı hikâyelerden onar yirmişer tane satabilmek kâğıt bahasını bile çıkaramamak menzilesinde kaldığımı familya halkı görünce şikâyete başladılar" (Özön, s. 150). Yani, birçok kadın ve çocuğun birlikte yaşadığı o kalabalık ev, yalnızca cemaatin nüvesini teşkil eden bir mekân değil, aynı zamanda evde üretimin gerçekleştirildiği bir tür ticarethaneydi de. İşte bu sentez, Ahmet Mithat sentezidir ve romancılığının bu sentezle çok ilgisi vardır.

Carter Findley, Ahmet Mithat için, "Osmanlı matbuat kapitalizminin doğuşunun simgesiydi," der ve ekler: "Modern matbuatın yeni geliştiği ve dış dünyayla gitgide daha yoğun ilişkilerin yaşandığı bir toplumda Ahmet Mithat'ın kitapları bir açlığı bastırıyordu" (s. 7, 9). Ahmet Mithat'ın "cemiyetçi toplum görüş"ünü ise şöyle

açıklar: "Osmanlı'nın ulusal-üstü anlayışına uygun olarak bu düşünce, hem hane halkını ve mahalleyi, hem de çokuluslu imparatorluğun çeşitli cemaatleri arasındaki ilişkileri kapsıyordu" (s. 9).

Şimdi Ahmet Mithat'ın bu tipik ve atipik özelliklerinin çok temsilci bir sentezi olan bir romanına, 1881 yılı Mart'ından Mayıs'ına kadar *Tercüman-ı Hakikat* gazetesinde tefrika edilip aynı yıl kitap olarak basılan *Karnaval*'a bakalım. *Karnaval* birçok yönüyle tipik bir Tanzimat ve Ahmet Mithat romanıdır. Bu romanda gene, aile servetini kadın, kumar, züppelik uğruna israf ederek hanenin çökmesini ve kendi felaketini hazırlayan Zekâi ile onun tam tersi olan, hatta Zekâi gibi bir ağabeyin yıktığı haneyi yeniden kuran Resmî'nin öyküsü anlatılır. Bekleneceği üzere, Zekâi ahlâken düşük, akılsız, sorumsuz bir Batıcı züppedir; Resmî ise ahlâklı, çalışkan, tok gözlü ama israftan kaçınan, Doğu-Batı kültürlerinin iyi bir sentezini yapmış ve özel yaşamına uygulamış ideal Osmanlı beyefendisi. Roman bu iki zıt karakterin bir karnaval çerçevesinde anlatılan aşk ve entrika dolu serüvenlerinden sonra, artık bildiğimiz sona ulaşır. Zekâi hapse düşer, Resmî ise Osmanlı kadınının tüm erdemini temsil eden evlatlık Hesna ile evlenerek, huzur, mutluluk ve en önemlisi de, refaha kavuşur.[14]

Tanzimat'ın yinelemekten bıkmadığı bu babalar ve oğullar, nezih ve süfli lezzetler öyküsünü Ahmet Mithat bu kez oldukça ilginç bir motif bularak, karnaval çerçevesinde anlatır.

Romanın "Mukaddime"sinde, Türk kültürüne yabancı bir kavram ya da gelenek söz konusu olduğunda her zaman yaptığı gibi, karnaval hakkında bilgi verir. Karnavalın, Batı'nın sınıflı toplumunda, geçici olarak değişik sınıftan insanları bir araya getirerek birkaç gün boyunca bir eşitlik yanılsaması yaratan pagan bir gelenek olduğunu, fakat böylesine popüler bir geleneği Hıristiyanlığın bile yıkamadığını ve Roma kilisesinin karnavallara izin verdiğini anlatır. Ayrıca, karnavalların maskeli kıyafet balolarına yer vermeleri nedeniyle, karnaval süresince yalnızca sınıfsal eşitlik değil, yasaklardan kurtulmuş bir serbestlik de yaşanır. Her ne kadar Ahmet Mithat "Mukaddime"de bu kural tanımazlıktan çok eşitlik fikrini

14 Jale Parla, "Karnaval Sürüyor", *Tarih ve Toplum: Ahmet Mithat'ın Dünyası Özel Sayısı*, sayı 203, Kasım 2000, s. 18-22.

vurgularsa da, romanın kurgusunda işlevsel olan, altüst edici taraftır. Romanını "karnavaldan önce, karnaval ve karnavaldan sonra" diye üç zamanda anlatan ve merkeze de, aile, karı koca, dostluk gibi ilişkileri yerleştiren Ahmet Mithat, bu romanında da, bazı başka romanlarında olduğu gibi, bir taşla birkaç kuş vurur.

Bir kez, herkesin merakla okuyacağı bir aşk ve entrika romanını karnaval renkleriyle sunarken, her ne kadar bu tür âdetleri tasvip etmediğini okuruna sık sık bildirirse de, bir tür hayranlığı da onunla paylaşır:

> Ne o? Galiba imrendiniz! Vakıa gözünüz önüne bir kol geldi ki ona "asma kabağı" diye bir müşebbehün bih bulanlar âdeta eşeklik etmiş sayılırlar. Bu kolların merbut oldukları omuzlar ile göğüs ol kadar geniş, güzel ve beyazdır ki mermerden masnu heyâkil bunlar meyanında hiç kalırlar.[15]

Ama bu hayranlık, Ahmet Mithat'ın kendisine de, okuruna da ancak bir karnavallık izin verdiği bir hayranlıktır. Yoksa karnaval, tüm renkliliğine rağmen, karanlık bir şeydir. Maskeler kimliksizleşmeyi, yalan, iftira, hesap ve entrikayı saklar. Sevgi ya da temiz aşklar bu ortamda büyüyemez. Eğlence kısmı yalnızca şehevi zevkleri içerir ve Tanzimat yazarlarının bıkmadan uyardığı süfli lezzetlerin yayılmasına zemin hazırlar. Kıskançlık, kuşku, baştan çıkma gibi kişisel zaafları besler. Ahmet Mithat karnavalı toplumsal yozlaşmanın bireysel bunalımla buluştuğu bir motif olarak kullanır. Üstelik bu bir Batı geleneği olmakla birlikte, Batı için de en az Osmanlı kültürü kadar tehlikelidir. Ama elbette Ahmet Mithat'ı asıl ilgilendiren karnavalın Osmanlı geleneği için oluşturduğu tehlikedir.

İşte bu noktada, karnaval simgesel bir boyut da kazanır. Batı'dan gelen bozgun olarak, bir hane dışında, romandaki bütün hanelere girer ve onları yıkar. Bunlar, sırasıyla, Cezayirli Bahtiyar Paşa'nın konağı (ki içinde o zamanki Osmanlı toplumunun tüm katmanlarını barındırır), karun kadar zengin, "kibardan" Uzleti Efendi'nin konağı, kilise mütevellisi Hamparsun Ağa'nın konağıdır. Bu üç haneyle Osmanlı'nın önemli üç sınıfı da temsil edilir. Karnaval bu üç

15 Ahmet Mithat, *Karnaval*, yay.haz. K. Yetiş, Ankara, 2000, s. 8-9.

haneye de nüfuz eder ve üçünü de yıkar. Dokunamadığı bir tek hane vardır: Resmî Efendi'nin mütevazı, orta sınıf evi. Ahmet Mithat, Resmî'yi "rütbeten değil hakikaten, terbiyeten bir efendi hazretleri" diye niteliyerek, 19. yüzyıl Batı romanında da çok sık gördüğümüz yeni "beyefendi" tanımlamasını yapar: Beyefendi doğulmaz, beyefendi olunur! Ve kendi kendini yetiştiren çalışkan, dürüst ve akıllı Resmî, babasının zorla Batılı bir beyefendi yapmaya çalıştığı şımarık, bencil, aptal ve kibirli Zekâi'nin tersine, karnavaldan yara almadan çıkan tek karakter olur.

Adeta onu sınamak istercesine, ideal karakteri Resmî'ye nasıl karnavala katılmaya izin verdiyse yazar, anlatısını karnavallaştırmak doğrultusunda kendisine de bir süre izin verir. Çok değişik dillerden yabancı sözcükler kullanır; sokak dilinden hiç çekinmez; meddah atışmasını muhayyel okur müdahaleleriyle romanına uygular, bolca argoya başvurur. Bunlar Ahmet Mithat'ın yalnızca bu romanında değil, diğerlerinde de çekinmeden kullandığı anlatı taktikleridir, ama sanki *Karnaval*'da hiç dizginlenmemiş bir yoğunluktadır. Hiç onaylamadığı karnavalı bir süre için ballandıra ballandıra anlatması da dilde uyguladığı bu özgürlüğü ve çeşitliliği destekler gibidir: Genelde kadının mazbutluğunu savunan Ahmet Mithat, Madam Hamparsun'un dekoltesini onaylar, çünkü bu güzelliği saklamak haksızlık olur. "Madam Hamparsun... dekolte elbise giymekte olup vakıa o kadar beyaz göğüs, o kadar güzel ense, o derecelerde lâtif gerdan bir kadında bulunur da o kadın yakası kulaklarına çıkan fistan giyer ise en güzel bahşâyiş-i tabiatı mâl-i mümsik gibi setr edip saklanmış olur" (s. 32-33). Karnavalı ise şöyle anlatır: "Karnaval geldi. O bezm-i nûşanûş tezyin olundu. Hem de ne suretle ziynetlenmiş!" (s. 139) Ve çok sık eleştirdiği dans hakkında bile şöyle konuşmaktan kendini alamaz: "Ne raks! Sanki yakaları yere değmeyip salonun döşeme tahtaları üzerinden bir karış yüksekte uçuyorlarmış!" (s. 152) Ama bunlar geçici duygulardır; kalıcı olan bu öyküden çıkartılması gereken derstir.

O ders de şudur: Gerek Osmanlı aristokrasisi, gerek eski İstanbul aileleri ve gerekse İstanbul azınlıkları çöküş içindedirler; büyük bir örf âdet karmaşası içinde pek de farkında olmadıkları bir bozgun yaşamaktadırlar. Karnavala teslim olmuş bu cemaatler ar-

tık isteseler de eski kurallı yaşamlarına dönemezler. Bunu bir tek yeni oluşan cemiyet yapabilecektir: Resmî'nin temsil ettiği idealize edilmiş orta sınıf. Bu, tabii Ahmet Mithat'ın da özlediği sınıftır.

Mustafa Nihat Özön, Ahmet Mithat'ın bir romanına önsöz olarak kullanacağını söyleyerek Mustafa Reşit'in *Şark* dergisinin ilk sayısında yayımladığı bir makalesini ilginç bularak kitabında aynen aktarmış (Özön, s. 234-236). Bu makalede Ahmet Mithat'ı, Rus Biçimcileri'nden epeyce bir zaman önce, romanda kurgu ve öykü farkını okurlarına açıklarken görüyoruz. Bu açıklamayı yaparken onun amacı, eleştiriyi bir bilim dalı olarak kurmaktan çok (ki Rus Biçimcileri bu farkı bağımsız bir edebiyat eleştirisi aygıtı olarak önemli buluyorlardı), okurunu roman sanatı hakkında daha derin ve bireysel düşünmeye davet etmekti. Karşımızda gene Ahmet Mithat'ın yaratmak istediği sorgulayıcı, irdeleyici okura duyulan arzuyu buluyoruz. Bu arzu o okurun cemaatin munis bir üyesi olmayı terk edip, cemiyetin irdeleyici bireyi olmasına yöneliktir.

> Romanların *ahlâk-ı umumiyenin aynı* olduğunu veyahut olması lâzımgeldiğini biz kabul eyledik, *siz kabul etmemekte muhtarsınız*. O halde ahlâk-ı umumiyeden bir roman çıkarılması nasıl olacağını bize sual eylersiniz. Roman bazı vukuattan terekküp eylediğine ve o vukuatın dahi alâk-ı umumiye tarafından gösterilen suretten ibaret olacağına göre ahlâk-ı umumiyeden bir roman çıkarmak için vukuat-ı umumiyeye atf-ı nazarı tetkik eylemek lâzımgelir (s. 234, vurgu bana ait).

Ahlâk-ı umumiyenin aynı olmaktan kasıt, genel ahlâk, yani cemiyet ahlâkına uyumluluk gereği olmalıdır. Ama henüz ortada pek de cemiyet yok ve ancak cemaat ahlâkı varsa, o zaman bu romanlar da elbette cemaat ahlâkına uygun yazılmalıdır. Nitekim Ahmet Mithat'ın romanlarının ahlâki temeli bu cemaat ahlâkıdır. Ama bir de *vukuat-ı umumiye* var. Yani toplumsal olaylar. Eğer bu toplumsal olaylar da toplum ahlâkına uygun olarak anlatılacaksa, mutlaka belirli bir kalıp içinde kurgulanmalıdır (s. 234). Ahmet Mithat birkaç örnek verir:

> Gazetenin birinde okursunuz ki: "Geçen pazartesi gecesi filanca efendi filan mahalde kâin konağında ve yatak odasında maktul olarak bulunup her ne kadar canib-i zabıtadan katilleri taharri edilmiş ise de izleri bulunamamıştır" (s. 235).

Şimdi bu bir "toplumsal olay"dır. Burada, olay gazete haberi olduğuna göre, cemiyet kastediliyor. Bu cemiyet olayının içinde bir roman gizlidir:

> İşte size bir vak'a. Fakat bu vak'anın başlangıcı ve müntehası yalnız bundan mı ibarettir? Bir fikri mütecessis bu bâbda tahkikat-ı amikaya girişecek olsa bu cinayetin vukua getirilmesinden evvel geçen mukaddemat ile cinayetten sonra terettüp eyleyen netayicin heyet-i umumiyesinden bir roman bulmaz mı? (Özön, s. 235)

Güzel. Demek ki önce bir *fikri mütecessis* gerek. Bu romancı olmalıdır. Ve olayın gazetede verilmeyen yönünü merak etmelidir. Yani bir cemaat olayını, mahrem bir olayı merak etmelidir. Nitekim biraz araştırınca, mahalle arasında şu cümleyi duyacaktır: "Filanca efendi!.. Zavallı adam!.. Haberiniz var mı? Karasevda getirmiş de kendisini bahçesindeki asma çardağına asıvermiş" (s. 235).

Demek ki gazetelerin magazin değil de gazete olduğu zamanlar bir haberin cemiyet üslubuyla verilmesiyle cemaat üslubunda anlatılması arasında –şimdi artık pek de gözetilmeyen– bir fark vardı. Dolayısıyla Ahmet Mithat eğer bu olayın romanını yazacaksa, onu bir cemaat ferdi gibi merak edip, ahlâken de bir cemaat ferdi gibi yargılayacak, ama bir cemiyet üyesi gibi duygusallıktan sıyrılıp soğukkanlı araştırmasını yapacaktır:

> Böyle bir söz üzerine "vah vah vah" ile meselenin mukaddeme ve müntehası tayin olunmuş sayılabilir mi? Evet, kendisini asmak karasevdadan neş'et etmiş olduğunu anladık. Ya bu karasevda neden neş'et eylemiş? İnsana arız olan nevazil gibi havanın bürudetinden ya hararetinden, rutubetinden ya yübusetinden mi arız olur? Neler olmuş, neler geçmiş ki o zavallı filan efendi karasevdaya düçar olarak kendisini asmış ve kast-ı nefis kaziyesi daha ne gibi vukuata sebeb olmuş! (s. 236)

Burada şöyle bir ton sezilmiyor mu? Bunu duyanlar, konuşanlar bu kadar açıklamayla (karasevda) tatmin olabilir, ama bir muharrir olmaz ve onun meraklı okuru olmaz. Sanki araştırmacı gazeteci gibi hadisenin başını sonunu araştırmalıdır. Cemaat üstünkörü açıklamalarla tatmin olabilir, ama "tetkik" eden modern romancı için kurgunun öğeleri araştırılıp incelendikten sonra örülür.

Başka bir örnekte, bu kez, hem olay, hem okur, hem yazar yer alır. Ve anlatının ne zaman cemaat, ne zaman cemiyet anlatısı olacağı belirlenir. Buradaki muhatap cemaate mensuptur:

> Vukuatın daha adisini ele alalım. Ahbabınızdan biri gelip de size dese ki:
>
> "Haberiniz var mı birader? Bizim filân efendi bacıları ikileştirmiş. İkinci haremiyle bu Cuma gecesi zifaf etmiş."
>
> Şöyle bir haberin sizce ne ehemmiyeti olur? Olsa olsa belki sizce dahi taze bir teehhül ile zevkiyâb olmak arzusunu velevki bir dakikacık için olsun hâsıl etmekten ibaret bir ehemmiyeti mucip olur, öyle değil mi? Halbuki bu filan efendi şu kadar zamandır beraber yaşadığı refikasının kendini ağyâr gözünden kıskanmasını şayan-ı şükran bir sevgi nimeti sayardı. O şunca senelik yâr şimdiki zevceye nisbetle ağyâr olmak inkılâbı neden dolayı hâsıl oldu? Kendisi zifaf odasında hazza dalmışken öte tarafta hüzünler içindeki eski refikasının ne haller geçirdiğini acaba ne surette tahattur eyledi? Sonra bu çok karıdan ne gibi neticeler çıktı? Eğer oraları *araştırılacak olur ise* bu noktaların iltikasından koca bir roman şekli teşekkül etmez mi? (s. 235-236, vurgu bana ait)

Bu örnekteki cemaat ve cemiyet yönelişlerine bakalım. Ey, yüzeysel okur (cemaatin temsilcisi olan okur hep böyle yüzeysel, saf çizilir) sen şimdi bu durumu şöyle şöyle açıklamakla tatmin olursun. Ama araştırsan ne bulacaksın? Mesele hiç de o kadar basit değilmiş. İşte romanın konusu bu basit olmayan meseledir ve basit olmayan okur gerektirir.

Ama okur her zaman bu basit, saf okur değildir. Bir önceki örnekte olduğu gibi muhtar olabilir. İtiraz edebilir. Giderek sorgulayabilir. Ve hatta yazar hakkında varsayımlar yapıp, yazarı "zan" altında tutabilir. İşte bu okur, daha karmaşık ve daha bireysel okur-

dur. Ve sesini yükselttikçe cemaatin değil, cemiyetin temsilcisi olmaya başlar.

> İşiniz yok ise [burada muhatabı cemiyet okurudur] bir gün Köprü üzerine çıkınız da gelen geçen çehrelere bakınız. Tepeden tırnağa kadar süslenmiş bir şık görürsünüz ki etekleri ıslık çalarak ve fakat ayağındaki nasırların ıstırabiyle aksayarak yıldırım gibi gidiyor. Yolda bir dostuna rastgelecek olsa selâm vermeye vakit olmadığından güya ilerde bir şey varmış da ona vüsul için istical eyliyormuş gibi eliyle çehresiyle elhasıl kalıbıyle kiyafetiyle ilerisini işâret edip hemen geçer gider. Öyle ya, ilerde pek mühim bir şey vardır; ilerde bir roman vardır; koşa koşa o mühim şeye, o romana gidiyor. Onu gittiği yerden men ve tatil kabil midir? (s. 236)

Burada bambaşka bir muhatap var: Bu muhatap yazarın kafadarı; onun kadar meraklı ve onun kadar olağan bir şeyden bir roman çıkarmaya hazır. "Siz" diye hitap edildiğine göre, yazarla mesafeli bir ilişkide. Ve o acelesi olan kişiyi takibe hazır. O kişi ki bir bilinmeyenin peşindedir ve romancının vazifesi de onu izleyerek o bilinmeyene yolculuk etmektir. Bu bilinmeyen, topluluktan topluma geçişte karşılaşılacak sürprizler, güçlükler, acılar olabilir.

Geçişin acıları

Bir yazısında Murat Belge, "Modernleşme acı veren bir süreçtir," der[16] ve ekler: "Batı dışında hiç kimse, Batı'nın gelişmesini Batı gibi yaşamadığı için, kimsenin 'cemaat'i kendi iç dinamiğiyle, 'toplum'a dönüşmedi." Kaldı ki, "kendi iç dinamiğiyle topluma dönüşen" Batı'da dahi 18. yüzyıl romancıları bu dönüşümün gerilimini yansıtırlar. İşte Ahmet Mithat da, Osmanlı modernleşmesinin erken aşamalarında, bu sürecin zorluklarını ve gebe olduğu acıları sezmiş ve sanki bu acıları hafifletmek için yazmıştır.

Yazarın gaye edindiği şey eğer bir toplumu cemaatvari dünya görüşünden cemiyetvari dünya görüşüne sancısız taşımaksa, bunun birden fazla taktiği olmalıdır. Etkili bir taktik, komik anlatı-

16 Murat Belge, *Radikal*, 9 Mart 2004.

yı seçmektir. Ahmet Mithat komik anlatıyı yıkıcı ve hınzır yönüyle değil, yapıcı ve güven telkin edici yönüyle kullanır. Kurgularında soytarılığa, halk mizahına yer verir; bu kurguları kolay atlatılan felaketler, büyük bir bedel ödemeden düzeltilen hatalar, mutlu sonlar zemininde yapılandırır. *Jön Türk* romanında olduğu gibi resmin karardığı yerler, trajik biçimde sona eren hikâyeler de yok değildir elbet. İşte bu tür öykülerin arasında, sıkça yinelendiği için dikkati çeken bir tanesi vardır ki, üzerinde durmaya değer. Bunlar ensesti konu alan öykülerdir.

Ensest karmaşık bir hadisedir ve nedense Ahmet Mithat için cazip bir konu oluşturmayacağını düşünür insan. Çünkü Ahmet Mithat düz ve kolay çözümlemelerden hoşlanır; ensest ise genelde bedeli ağır, psikolojisi karmaşık, trajik anlatılarda lanetine katlanılan, komik anlatılarda "yanlışlıklar komedyası" motifiyle savuşturulan bir temadır. Ahmet Mithat'ta bu tema, trajediyle komedi arasında bir orta yolda geliştirilir.

Ahmet Mithat'ın birçok romanında aile içi ilişkiler abartılmıştır. Bunların içinde en masum ve geleneksel olanları, kadından çok daha yaşlı bir erkeğin önce kocalığa özenmesi, ama sonra insafa gelerek, âşık olduğu genç kıza babalık etmeye karar vermesi, onu evlendirmesi gibi durumlardır. Bu durumlar muhtemeldir ki carieyeler, esirler, evlatlıkların büyüdüğü büyük ailelerde yaşanabilecek durumlardır. Babalık rolüyle koruyuculuk ve kocalık rolünün yakınlaştığı *Henüz Onyedi Yaşında, Müşahedat* gibi kurgularda, bu yakınlığın sorun teşkil etmediği görülür.

İkinci olarak, sınır vakaları diyebileceğimiz, ucuz atlatılmış ensest durumları gelir. *Çengi*'de Çengi'nin öz oğlunu baştan çıkarması, âşık pederin kızı Melek'e patolojik düşkünlüğü, *Gençlik*'te bir aşk gecesi geçireceğini sanarak bilmeden teyzesinin evine giden delikanlı, *Ölüm Allah'ın Emri*'nde sevgilileri ayırmak için her türlü oyuna başvuran ama muvaffak olamayan Kâhya Behice'nin kendisine anne diyen evin genç beyine (Sıtkı Bey) duyduğu aşk, *Demir Bey*'de Paris'te okurken Polini adlı bir kıza âşık olup sonradan onun kız kardeşi olduğunu keşfeden, ama kızın kendisine âşık bir Fransız kontuyla evlenmesiyle bu rastlantıyı ucuz atlatan Demir Bey'in oğlu ve kızı Polini. Bu grupta, *Paul ve Virginie*'den esinlen-

diğini düşünebileceğimiz, birlikte kardeş gibi büyüyen çocukların aşklarını da sayabiliriz. Örneğin, *Emanetçi Sıtkı* adlı öyküde Sıtkı, Rıza ve Ayşe Şeref aynı evde büyürler. Ayşe Şeref önce üçkâğıtçı Rıza'yla evlendirilir; çok mutsuz olur. Rıza'nın ölümünden sonra asıl sevdiği Sıtkı'yla evlenir. *Yeryüzünde Bir Melek*'te de benzer bir durum vardır. Raziye daha küçük yaştan kardeş gibi birlikte büyüdüğü Şefik'le sevişir. Başkasıyla evlenir ama Şefik'ten vazgeçemez. Uzun, romansvari maceralardan sonra iki sevgili kavuşurlar.[17] Bu çetrefil ilişkiyi savunmak amacıyla yaptığı açıklama ise durumu iyice çetrefilleştirir. "Farzediniz ki Raziye Şefik için bir hemşire idi. Ama öyle olur olmaz hemşire değil. Bir hemşire-i maşuka idi. 'Hemşire-i maşukay'yı da muhallâttan mı addediyorsunuz? Öyle ise başka hiçbir tabir bulamayız. Zira bulabileceğimiz tabir 'Raziye Şefik için varlıktan ibaret bir yokluk veyahut yokluktan ibaret bir varlık idi' suretinden ibarettir ki bunu daha bait bir muhal addedersiniz" (Özön, s. 208).

Üçüncü kategoride ise trajik ensest hikâyelerinden söz edebiliriz. Bunlardan *Esaret*'in konusuna bakalım. Zeynel Bey küçükten beri evlerinde büyüyen bir esir kızla evlenmek ister; kızın gene o evde büyüyen bir esir delikanlıyı sevdiğini anlayınca isteğinden vazgeçip iki genci evlendirir. Baba-koca-baba rolleri arasında geçiş yapmayı başararak. Ama ensest tehdidi sanki haneyi terk etmez. Çünkü iki genç evlendikleri gece konuşurken kendilerinin Çerkezistan'dan getirilerek İstanbul'da satılmış iki kardeş olduklarını anlar ve kendilerini öldürürler. Burada vurgu elbette kölelik aleyhtarı vurgudur. Ama trajik ensest hikâyeleri bununla bitmez. *Firkat*'ın kahramanı Memduh kendisini evlat edinen köylünün kızıyla birlikte büyür, ama "kardeşliği"ne âşık olacaktır. Memduh bu aşkla yarı deli bir hale gelir. Sonunda onu Feride adlı bir cariye ile evlendirmeye karar verirler. Ama ortaya çıkar ki Feride, Memduh'un kaybettiği kardeşliğidir. "Buluştular ya, fakat kardeşlik bahtiyarlığa engel..." İkisi de zehir içerek intihar ederler (Özön, s. 168-169). *Yeniçeriler*'de de aynı hikâye: Birbirlerine âşık olan Hüsnü'yle Şehap sonunda kardeş çıkarlar. Hüsnü ölür, Şehap delirir.

17 Burada Ahmet Mithat zinayı onaylamayı bile göze almış ve bu yüzden başı derde girmiştir.

Bu saptamadan sonra söyleyeceklerim henüz hipotez aşamasındadır, çünkü Ahmet Mithat romanlarında ensest temasına ilişkin yaptığım bu gözlem ve yukarda sunduğum sınıflandırma, romanların kurguları üzerinden oluşturuldu. Oysa yakın okumayla da desteklenmelidir. Fakat sırf bu kurgulardan yola çıkarak sorulacak bazı meşru sorular bulunduğunu düşünüyorum.

1) Ensest temasının sıklıkla işlenmesinin bu en yasak ilişkinin hikâyeyi daha ilginç ve heyecanlı kılmaktan öte, yani romanslardaki işlevinden ötede bir işlevi olabilir mi?

2) Büyük aile yaşamının iyi tarafları ve cemaatçi yararlarının yanı sıra, bu tarz yaşam biçiminin bazı yönlerinin eleştirilmesi de gerekiyordu: Esaret, cariyelik, görücü usulü evlenme gibi. Ensest kurgularının bu gelenekleri eleştirmek için kullanıldığına Tanzimat romanını inceleyen uzmanların hemen hepsi işaret etmiştir.

3) Ve buna bağlı olarak, cemaatten cemiyete geçişte en fazla etkilenecek sosyal birim aile olduğuna göre, ensest teması, bu geçişin aileye yönelik tehdidinin bir göstergesi olabilir mi?

Şimdi bu kurguların Ahmet Mithat romancılığındaki anlamını deşmek istersek, daha önemli olanların bir ve ikinci kategoride yer alan abartılmış aile içi ilişkiler ve sınır vakaları olduğunu düşünüyorum. Yani çok büyük bir felakete yol açmadan atlatılmış tehlikeler. Ensest konusunu bile kapsayabilen bu iyimserliğin, Ahmet Mithat'ın cemaatten cemiyete geçişin içerdiği tehlikelere bakışındaki iyimserlikle paralel gittiğini düşünüyorum.

Bekçilik/gecikmişlik/arayış

Geçiş dönemlerinde iyimserlik, aynı zamanda belli bir cesareti de gerektirir. Ahmet Mithat'ta hem sanatıyla hem de toplumsal kaygılarıyla ilgili olarak bu cesaret vardır. Gecikmişlik duygusu onun çok sık dile getirdiği bir duygudur. Gazetecilik ve yayıncılık onun için bu gecikmişliğin giderilmesi için tek çaredir. Ayrıca roman sanatında da ne kadar arkadan geldiğimizi hep hatırında tutar. Örneğin *Monte Kristo*'dan ilham alarak yazdığı *Hasan Mellah yahut Sır İçinde Esrar*'ın girişinde, romanın ne denli yeni bir uğraş olduğunu, bu yolda yanlış yapmaktan korkmamak gerektiğini anlatır:

Ama eserim Alexandre Dumas'nın eserine nisbetle binde bir derecesini de bulamayacakmış. Varsın bulamasın. Üçyüz seneden beri edebiyat ve hikemiyatla uğraşan bir milletin üç bini mütecaviz erbab-ı kalemi meyanında teferrüt etmiş olan bir muharrir ile üç seneden beri edebiyat ve hikemiyata sarf-ı zihin etmeye başlamış olan bir milletin henüz otuza varamayan erbab-ı kalemi meyanında gayretten başka bir şöhreti olmayan muharririn arasındaki farkı hesaba katarsak gönlümün bu icbarından dolayı mayub olamam itikadındayım.

Velev ki mayub olayım. Velev ki bu yolda âlem-i edebiyat ve hikemiyatça mevcudiyetimi mahvetmiş olayım. Ne zararı var? Terakki denilen şey ilerde bulunanları gördükçe onların menziline can atmakla hâsıl olur. Mıhlanmış gibi bir yerde kalmaktan ise velev ki ziya için olsun hareket elbette evlâdır (Özön, s. 193).

Ahmet Mithat ilk çeviri romanın *Telemak* olduğunu söyledikten sonra, ikinci çevirinin de *Monte Kristo* olduğunu, bu romanın kendisi dahil yirmi-otuz kişi tarafından çevrildiğini söyler. Ve *Monte Kristo*'nun bu popülerliğine şaşar; çünkü ona göre hikâye inandırıcı değildir ve Fransızcada da böyle bir ikinci roman yoktur. O zaman Ahmet Mithat "takliden" *Hasan Mellah*'ı yazdığını ve "sırf yalan, mahz-ı hayal" olan *Monte Kristo*'ya karşın kendi adaptasyonu *Hasan Mellah*'ın "tarih üzerine mübteni" olup, gerçekçilik açısından *Monte Kristo*'dan daha iyi olduğunu söyler (Özön, s. 216).

İşte kimi zaman hayıflanarak, kimi zaman kendini önemseyip kutlayarak, Ahmet Mithat Tanzimat'ın geçiş sürecini hem dile getiren, hem eleştiren, hem de bu geçişte toplumu koruyan ve kollayan kalemi olur. Kendine olan güveninin yükseldiği noktalarda biçimsel deneylere girişir; mademki bir arayış içindedir, bu arayışını okurlarıyla da paylaşabilir. Böyle olunca bir türlü öyküsünü anlatamayan *Karı Koca Masalı* da bir tür arayış anlatısına dönüşür. Bu bir kocakarı masalı değildir; yani geleneksel, herkesin bildiği bir masal değildir. Öyleyse nedir? Anlatının sonunda *Karı Koca Masalı*'nı dinleyemeyiz ama anlatıcıyla satır satır başka bir tecrübe yaşarız: Bu tecrübe herhangi bir anlatının oluşması için harcanacak dü-

şünsel ve biçimsel emeğin okur tarafından algılanmasıdır.[18] Böyle olunca, aslında eksik, yani anlatılmamış bir öykü içeren *Karı Koca Masalı* Ahmet Mithat'ın biçim arayışlarının tamamlanmamış bir öyküsü, metonimisidir (Parla, *Tarih ve Toplum*, 203, 2000, s. 19).

Ahmet Mithat'ta arayış yalnızca anlatı biçimleriyle mi sınırlıydı? Yoksa cemaat kültüründen cemiyet kültürüne geçişteki sancıları dile getirirken, bu sancıları da dindirecek nihai bir yanıt arıyor muydu? Bence o nihai yanıtı bulduğunu düşünüyordu. Bu, Rakım Efendi, Resmî, Ahmet Metin gibi ideal Osmanlı erkeklerinin oluşturduğu bir toplumdu. Böyle olunca neden 1892 gibi geç bir tarihte, hâlâ bir arayış romanı *Ahmet Metin ve Şirzat*'ı yazar? Üstelik bu arayış romanının başkişisi de onun mükemmel Osmanlılar'ından biridir: Ahmet Metin. Adı bile yazarınkine çok yakın bu karakterin formasyonunda Mekteb-i Sultani de dahil, Doğu ve Batı kültürlerinin mükemmel bir sentezi vardır. Gençliğinde Beyoğlu'nda baştan çıkan Batılı züppelerin yolunu izleyecek gibi yönelişleri olmuşsa da, bunlardan hemen vazgeçerek sürekli bir arayış ve kendini ilerletme çabası içine girmiştir. Bu arayış, Orhan Okay'ın deyişiyle "herşeyin en iyisini, en güzelini, en orijinalini, kimsede görülmemişini yapmak hırsı"dır. Yani yazarın, Ahmet Mithat'ın kendisinin hırsı. İşte bu ilerlemeye doymayan karakter, Şerif Mardin'in deyişiyle bu "Osmanlı püritanı", bir gün bir kitap okur ve Şirzat isimli bir Selçuk şehzadesinin Akdeniz'deki serüvenlerinden haberdar olur. Bir gemiye binip, okuduğu kitabın, yani Şirzat'ın tarihî izlerinin peşine düşmeye karar verir (Okay, s. 408-409).

Ahmet Metin artık Türkçülüğe sevdalanmış biridir. Bu yüzden gemiyi de Avrupa'dan almaz; Türk usta ve işçilerine yaptırır; mürettebatı tümüyle Türklerden seçer (s. 408). Bu gemiyle, bu küçük Türk dünyasıyla, daha büyük bir Türk coğrafyasının peşine düşecektir. Roman, bu yolculuğu kapsar ve Orhan Okay'a göre "önemli bir vak'aya istinad etmeyen, hemen tamamen İslâm ve Osmanlı medeniyetinin, bahusus Türk milletinin büyüklüğünü ortaya koymak için yazılmış bir romandır" (s. 407). Bu milliyetçi hevesi, Okay, Ahmet Mithat'ın Avrupa'ya yaptığı seyahatten, özellikle de Müsteşrikler Kongresi'ne katıldıktan sonra, Avrupalıların Türkler hakkında

18 Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul, 2000, s. 76-80.

ne denli önyargılı olduğunu görmesine ve buna tepki duymasına bağlar. Kuşkusuz, bir sonraki romanı *Taaffüf*'teki Türk ve Osmanlı kültürüne övgü, bu romanı izleyen ve İslâmiyet'in üstünlüğünü savunan dört cilt *Nizâ-ı İlm ü Din*, Okay'ın bu gözlemini destekler mahiyette yapıtlardır. Yalnız bu programda, yani Batı'nın önyargılılığına bir tepki olarak gelişen bu milliyetçi savunmada belirli çekinceler gözetilir. Bir kez; Ahmet Metin'in arayışı başlı başına bir roman olacakken ya da olmalıyken, Ahmet Mithat bunu çerçeveye alır ve kitabının alt başlığına "roman içinde roman" diyerek, çerçeveye eski usul öykülerinden birini eklemek ihtiyacını duyar. Bu öykü, Buğdanlı Neofari'nin ibret verici öyküsüdür.

Neofari'nin öyküsü, roman içindeki romandır ve Buğdanlı bir ailenin modernleşme uğruna yaşadığı acıları anlatır. Fakat kurgu, şaşılası derecede aşinadır. Tanzimat'ta sık rasladığımız bir baba-oğul çatışması, dolayısıyla da, bir cemaat-cemiyet çatışmasını anlatır. Bu çatışmanın vesilesi gene Batılılaşmadır; ama kayda değer olan şudur ki, bu kez Batılı normlar Hıristiyan bir cemaati tehdit eder. Ve geçişin, yani cemaatten cemiyete geçişin, yalnızca Müslüman toplumlar için değil, Hıristiyan toplumlar için de aynı derecede güç olabileceğini gösterir.

Öykü, Buğdan'ın Yaş kasabasında yaşayan Yoroslav ailesinin öyküsüdür (Okay, s. 17-21) Bu ailenin reisi olan Andri, oğlu Stefano'yu tahsil için Viyana'ya gönderir. Ne var ki Stefano, bu eğitimle birlikte memleketine Batılılaşmış ve modernleşmiş olarak döner. Babası Andri'yle dünya görüşleri tümüyle farklılaşmıştır. Stefano babasının ölümünden sonra kendinden çok küçük kız kardeşi Neofari'nin de eğitiminin Batılı olması için elinden geleni yapar ve sonunda ortaya Batılılaşmış, çevresiyle uyumsuz, ahlâki normlardan yoksun, güzel fakat züppe bir kadın çıkar. Neredeyse bebekliğinden itibaren Fransız eğitimi almış Neofari için artık memleketine dönüp mutlu bir yaşam kurma imkânı da yoktur. Evlenir, fakat mutlu olmadığı için kocasını sürekli aldatır. Orhan Okay bu öykü hakkında şöyle der: "Dikkatimizi çeken ve önemli olan, az-çok doğulu bir kasaba hususiyeti taşıyan Buğdan'da, bir âilenin Avrupalılaşmak hevesi yüzünden düşüşünün belirtilmiş olmasıdır" (s. 20). Ama o zaman burada Batılılaşmayı modernleşme diye anlamalıyız

ve Buğdan'ın Batı'dan farkını da hâlâ cemaat düzeni içinde yaşanması olarak görmeliyiz. Yaş kasabasında Yoroslav ailesini yıkan işte bu heves, yani hızlı modernleşme hevesidir. Peki, milliyetçi bir ruhla bir yolculuğa çıkan Ahmet Metin'in, bu cemaatçi öyküyü nakletmesindeki amaç nedir? Bunu anlamak için, Ahmet Mithat'ın bu romandan yirmi yıl kadar sonra yazdığı ve son romanı olan *Jön Türk*'e bakmamız gerekiyor.

Jön Türk'ün alt başlığını Ahmet Mithat "milli, içtimai, siyasi" roman diye belirler.[19] Roman bu üç sıfatın hakkını ne denli verir, orası kuşkuludur ama kurgu gene tanıdıktır. Romandaki Ceylân tiplemesi, Ahmet Mithat romanlarından aşina olduğumuz bir tiplemedir. Ceylân vesilesiyle dile getirilen aşırı modernleşmenin yol açacağı felaketler de öyle. Burada problematik olan Nurullah Bey'dir. Nurullah; Rakım, Ahmet Metin, Resmî silsilesinden ideal Osmanlı erkeğidir. Onlar gibi, örf ve âdetlerine bilinçli bir kaygıyla bağlıdır. Ama nedense onların, deyiş doğruysa, mertliğine ve doğruluğuna sahip değildir. Bunu yazar böyle açık açık söylemese de, Nurullah'ın Ceylân'la olan ilişkisini bitiriş biçimi, örneğin bir Rakım'ın, bir Resmî'nin seçeceği tarz değildir. Hatta Ceylân'ın ona hitap ediş biçimiyle, Nurullah, okur gözünde de bir "mıymıntı" sayılabilir. İşte bu tipten bir milliyetçi, hürriyetçi, bir Jön Türk çıkarmaya çalışır. Ahmet Mithat. Bunu yapabilmek için "mıymıntı" Nurullah'ı önce sürgüne, sonra siyasi mahkûmların bulunduğu bir hapishaneye göndermesi gerekir. Böylece, Nurullah'ın zaten sahip olduğu mükemmel Doğu ve Batı eğitimine hürriyet ideolojisi de eklenecek ve Nurullah bilinçlenerek bir milli kahramana dönüşecektir. Ama romanın sonunda Nurullah, ateşli bir Jön Türk'ten çok, Ahdiye'yle mazbut bir evlilik yaparak, iyi bir aile reisine dönüşür.

Jön Türk'te, Neofari'nin öyküsünü bu kez Ceylân adında bir Türk kızıyla yineleyen Ahmet Mithat, işe bir de milliyetçilik boyutunu sokmak gereğini duyunca, *Ahmet Metin ve Şirzat*'ta ayrı tuttuğu iki anlatıyı birleştirir. Ceylan'ın karşısına Nurullah'ı çıkarır. Gel gör ki, aşırı modernleşmenin kötülüklerini temsil eden Ceylân'la, Osmanlı ve Batı kültürüyle milli kültürün ideal bir karışımın tem-

19 Ahmet Mithat, *Jon Türk*, çeviri yazı Murat Belge, İstanbul, 1995.

sil etmesi gereken Nurullah, iki düşman olarak karşı karşıya getirilince, okurun gönlü Ceylân'dan yana kayar.

Burada bir anakronizm yapıp romanı bugünün gözüyle okuduğum düşünülebilir. Ama roman, diğer Ahmet Mithat romanlarıyla karşılaştırıldığında bu yoruma bir şans tanınabilir.

Ceylân Nurullah'ı yalnızca ona tutkuyla âşık olduğu için baştan çıkarır. Ceylân'la sohbetten son derece zevk alan, baştan çıkarken de pek öyle şikâyetçi olmayan Nurullah'a gelince, onun Ceylân'a tek itirazı Ceylân'ın özgür düşüncelerinin aşırılığınadır –yoksa o da tahsilli, akıllı bir kadın ister, ama Ceylân kadar bağımsızını değil. Bu tarife uygun Ahdiye'yi de hiç tanımadan, görücü usulüyle seçip, evlenir. Nurullah'la tek gecelik ilişkisinden hamile kalan Ceylân ise, durumuyla ilgili olarak Nurullah'ı asla suçlamaz. Bütün sorumluluğu üstlenir. Çocuğunu aldırmayı reddeder ve onu tek başına büyütmeye karar verir. Nurullah'tan onunla evlenmesini talep etmez. Nurullah'ı dava etmeyi aklının ucundan bile geçirmez. Bir tek umuda bağlanır. O da, zaman içinde Nurullah'ın kendisiyle birlikte olmayı isteyeceğidir. Ahdiye ortaya çıkınca, Ceylân bu umudunu da yitirir ve intikam duygusuyla çıldırır.

Öte yandan, ideal kadın olarak Ceylân'ın karşısına çıkarılan Ahdiye'de okuru tatmin etmeyen bir taraf vardır. Hamile olduğu halde evlenme şantajına başvurmayan Ceylân'la kıyaslanınca, Ahdiye'nin bütün düğün âdetlerine kendini uysal uysal teslim etmesi, diyelim ki, yazarın onayladığı uyumlu bir kadın davranışıdır. Yalnız bu ritüeller içinde bir tanesi vardır ki, yazar, bunu sayfalarca anlatarak, bu uygulamaya duyduğu tiksintiyi dile getirir. Bu, geline uygulanan yüz yazısı âdetidir. Ahdiye'ye, hafifletilmiş haliyle de olsa bu yüz yazısı da yapılır ve Ahdiye'yi, belki de fazla "uyumlu" bir gelin haline getirir. Ceylân'a gelince, onun çılgınlığında bile arıtan bir şey vardır. Bir kez, kıskançlıkla yaptığı jurnalciliği, sonradan babası profesyonel olarak sürdürür. Böylece, sanki muhbirliğin bile, ihtirasla yapılanıyla menfaat için yapılanı ayrıştırılır. Ceylân'ın bütün ümitlerini yitirince üzerine benzin döküp kendini yakarak intihar etmesinde ise sanki sözünü ettiğim gibi bir arınma özlemi vardır. En azından şu söylenebilir sanıyorum: *Jön Türk*'te akılda kalan karakter, Jön Türk Nurullah değil, haşarı ve aşırı Cey-

lân'dır; akılda kalan mesaja gelince, bu mesaj, milliyetçilikle gelen kurtuluş değil, modernleşmeyle gelen trajedidir. Ahmet Mithat'ın Ceylân ve Ahdiye arasındaki bu kararsız duruşu, onun, milliyetçilikle karşılaşıncaya kadar, cemaat-cemiyet ikilemine bakışındaki, yüzeysel de olsa, tutarlılığı bozacak bir niteliktedir.

Her soruya bir yanıtı olan "hâce-i evvel"in, her soruna bir çözüm getirebilen "poligraf" yazarın, mesele yükselen milliyetçilik olunca hazır bir cevabı olmadığı anlaşılıyor. Ve gene öyle anlaşılıyor ki, Ahmet Mithat'ın boğuştuğu modernleşme sürecine Batı'dan dikkatle alınıp evcilleştirilecek bir dizi kolaylık ve teknik gibi yeniliklere bir de milliyetçilik eklenince, Ahmet Mithat önce bunu da bildiği potada, bildiği formüllerle eritebileceğini düşünmüş ve *Ahmet Metin ve Şirzat*'ı yazmıştır: "Roman içinde roman" ya da milliyetçilik içinde cemaatçilik. "Tarihî, içtimai, siyasi" bir roman altbaşlığı taşıyan *Jön Türk*'te ise bu formülün, daha önceki cemaat/cemiyet sentezi formüllerinden de zayıf kaldığı görülür.

Ahmet Mithat'ın, 20. yüzyılın ilk on yılında yükselen milliyetçiliğe angaje olmaması için kendince nedenleri vardı. Bir kez, tekrar sürgüne yollanmaktan korktuğunu biliyoruz. Ayrıca, ulus-devlet milliyetçiliğinin Osmanlı topraklarını parçalamakla sonuçlanacağını birçok başkası gibi, o da görüyor olmalıydı. Dahası, Jön Türk hareketi içinde beliren çeşitli hizipleşmelere onun kadar uzlaşmacı birinin katılmak istemeyeceğini, hatta bundan ürkeceğini tahmin edebiliriz. O zaman, Ahmet Mithat'ın o güne kadar sürdürdüğü çizgiden sapmadan benimseyebileceği bir tek milliyetçilik biçimi kalıyordu ki, buna cemaatçi milliyetçilik diyebiliriz. Böylece Ahmet Mithat, ölçülü modernleşmeye örnek olarak yarattığı Rakım Efendi karakteriyle başladığı romancılığını, milliyetçi modernizmi simgelemesi gereken Nurullah Bey karakteriyle bitirir. Paradoksal olan şudur ki, Rakım Efendi ve onu izleyen diğer ideal karakterler (Nasuh Efendi, Resmî Efendi, Ahmet Metin, Râsih Efendi gibi) cemiyet yaşamını kendi ilkelerinden ödün vermeden sürdürebilirken, milliyetçi Nurullah Bey ancak cemaat normlarına tutunarak kendini kurtarabilir.

Kadınların Destanı Olur mu?*

Bugün buradaki amacım iki edebiyat metni üzerinden, 1994 yılında Ayla Kutlu tarafından yazılmış olan *Kadın Destanı* ile geçtiğimiz yıl (2007) çıkan Latife Tekin'in *Muinar*'ı üzerinden feminist eleştirinin geldiği yeri tartışmak; bu metinlerin bu eleştirinin gözlükleriyle okunduklarında ne tür gözlemlere yer açabileceğinden söz etmek, kısaca feminist eleştirinin gerçekten de heyecan verici sorunsallarını sizlerle paylaşmak.[1]

İki yapıtın da adıyla başlayabiliriz: *Kadın Destanı* başlığı hemen şu soruyu sormaya kışkırtıyor insanı: En erkek egemen edebi tür olan destan türünden kadın destanı çıkar mı? Kadının destanı olur mu? İkinci yapıtımızın adı ise *Muinar* ve bize deniyor ki Muinar yardımcı anlamına geliyor. Yardım eden olunca mutlaka bir yardım edilen ve o yardımı gerektiren bir iş olmalı. Burada da bir edimden ve o edimin en az iki öznesinden söz ediyoruz. Yani edimsellik üzerinden en eylemsel anlatı türü olan epik'e belki biraz yaklaşıyoruz. Ama henüz Latife Tekin'in kitabına bir epik dememiz için erken. Yalnızca başlığına bakarak böyle bir şey söyleyemeyiz zaten; nasıl ki, Ayla Kutlu, kendi yapıtına "destan" deme-

(*) "Kadınlar Arasında: Deneyimlerimiz Hangi Kapıları Açıyor II", yay. haz. Sema Aslan, *Amargi*, 2009, s. 31-53.

1 Ayla Kutlu, *Kadın Destanı*, Bilgi, İstanbul, 1994. Latife Tekin, *Muinar*, Everest Yayınları, İstanbul, 2006. Bundan sonra metin içinde anılacaktır.

sine rağmen, bunun nasıl bir destan olduğuna, o yapıta daha yakından bakmadan karar vermekte acele etmememiz gerektiği gibi.

Kadın Destanı ile başlayalım

Tapınak yosması Liyotani, Uruk kentini Gılgameş'in zulmünden ve sorumsuzluğundan kurtarmak için Enkidu'yu bulup kente getirmekle görevlendirilir. Ormanda hayvanlarla büyümüş olan Enkidu tam bir vahşidir, ama Liyotani onu yıkar, paklar, onunla sevişir ve onu medenileştirir. Büyülenmiş Enkidu Liyotani'yi Uruk Kent'e izler. Orada umulduğu gibi Gılgameş'le savaşa tutuşur, fakat umulmadık bir biçimde Gılgameş'e yenilir. Bu arada olan olmuş, iki erkek arasında herkesi dışlayan bir aşk doğmuştur. Liyotani de unutulmuştur. Dahası, Gılgameş'in iktidarı ve zulmü Enkidu'nun desteğiyle şimdi iyice pekişmiştir. Bir gece Gılgameş de ziyaret eder Liyotani'yi. Bu geceden gebe kalan Liyotani'nin oğlunu doğar doğmaz ondan alıp dağlara götürürler. Tiksintiyle doğurduğu bu çocuğu kaybetmek Liyotani'yi yıkmaz; tersine güçlendirir. Yirmi yaşına kadar birçok çocuk doğurur. Ve bir gün artık tapınağı terk etmeye karar verir. Gılgameş de ölümsüzlüğü aramak üzere kenti terk eder. Derken Uruk kenti vebanın pençesine düşer. İşte o sırada Liyotani kente döner. Ama artık tapınak yosması değil, tapınak başrahibesidir. Gılgameş ölür. Ve Liyotani'nin yıllar önce doğurduğu oğlu tapınak başrahibi olarak karşısına çıkar. Bütün bu zaman zarfında bir mağarada örümcekler tarafından büyütülmüş, kötülüğün ve karanlığın simgesi haline gelmiştir. Ana-oğul arasında ölümcül bir iktidar savaşı başlar. Tapınak'ta yıllarca iki düşman gibi yaşarlar. Sonunda Liyotani oğlunu kendi hazırladığı bir zehirle öldürür. Onu öldürdükten sonra, oğluna ilk ve son kez sarılır ve kendini bir odaya kilitleyerek ölüme mahkûm eder. Yani intihar eder, ama ilerde sözünü edeceğim gibi, tuhaf bir intihardır bu.

Bu öykünün anlatımında önce destansı öğelere bakalım:

Bir kez bir kurtuluş öyküsüdür: Liyotani Uruk kentini despotizmden kurtarmak üzere bir eylem gerçekleştirir. O bir kadın kahramandır ve bu kahramanlığını "kadınlık"ını geliştirip kullanarak gerçekleştirir. Güzeldir; karşı konulmaz bir cazibesi vardır. Doğu-

rur ve eğitir. Tapınak fahişeliği sırasında hem doğurganlığıyla hem de Enkidu'yu medenileştirmesiyle kadın-ana-eğitmen rollerini ustaca başarır. Ve tapınak başrahibesi Nippukir olmadanki kendini tanıtır. Bu tanım, kadını mitik-arketipçi imgelerle kuşatan biyolojik/kültürel (özcü) cinsiyetçiliğin neredeyse tüm öğelerini taşır:

> ***Kadın Destanı***
>
> *Yani baharı doksan kez görmüş olan,*
> *Ve gövdesi bataklık kamışları kadar ince ve*
> *Kuru,*
> *Saçları olgun mısırların püsküllleri gibi az,*
> *Ben, Nippukir...*
> *Geçmişte takılara ışıltı verirdi göğsüm:*
> *Öyle güzel ve süt dolu...*
> *Onlarca yıl emzirdim, doyurup yaşamın*
> *kucağına sundum insanoğlunu*
> *Emzirmek bir emirdi, beynimden süt yollarıma akan...*
> *O yüzden memelerime kapandı öksüzler,*
> *Kucağımdan atladılar yere, sonsuz günlerini*
> *Aşmak için, biçilecekleri güne kadar...* (s. 18-19)

Destan sorumuza dönersek: Bir zafer anlatısı olarak destan, güç öğesini kullanmak, yinelemek, üretmek zorundadır. Seçilmiş bir kişinin (burada Liyotani) tecrübesini mutlak ve sorgulanamaz kılar. Onun başarısında evrensel bilgeliği yüceltir. Destan kahramanı bakan, gören, yöneten, emreden, hükmeden, savaşan, kurtaran ve kurtulan özne olarak erk sahibidir. Ayla Kutlu'nun anlatısında bu güç eğer el değiştiriyor ve bir kadın tarafından kullanılıyor ise, en patriyarkal anlatı türü olan destanın böylece kopyalanması, son çözümlemede gene patriyarkinin egemenlik yapılarının pekiştirilip sürdürülmesine hizmet eder. Mi? Yani, burada sorumuz, bu destan, kadının güçsüz ve edilgen bir konumdan güçlü ve etkin bir konuma geçişini anlatıyor olsa bile, mesele bu sürecin sonunda varılan noktanın gerekli bir eylemlilik noktası mı, yoksa kadının edimselliği olarak sunulan yeni durumunun patriyarkinin iktidar konumunu kopyalayan bir nokta mı olduğudur.

Dahası:

Destan gibi gücü yücelten anlatılar, bu yüceltmeyi ancak bazı özcü kategorilere yaslanarak gerçekleştirebilirler. Bu destanda da özcü öğeler göze çarpar. Kadının mitolojik/biyolojik analık doğurganlığının yanı sıra, doğa kültür ikilemi, doğanın saf ve temiz olanı barındırdığı, kültürün yozlaştırdığı gibi.

Liyotani'nin Enkidu'yu uygarlaştırdığı bölüm de feminist bakış açısından değerlendirildikte sorunludur. Bir kez, ikili kalıpları yineler: Ehlileştiren, sevecen, duyarlı, kurtarıcı, eğitici olarak kadın; ana ya da sevgili hemen karşıtını, yani yıkıcı, yok edici, öldüren, delirten, kötü/ölümcül kadın imgesini çağrıştırır. Bu da elbette (kültürel) cinsiyetçi bir fanteziden başka bir şey değildir. Ayrıca, ehlileştiren/eğiten kadın söz konusu oldukta bile bunun hangi normlara göre yapıldığı; bu eğitim ve ehlileştirmenin patriyarkinin cinsiyetçi kalıplarını pekiştireceği için sonuçta kadına düzeni ve ideolojiyi sürdüren bir rol yakıştırılıp yakıştırılmadığı sorusuyla karşı karşıya bırakır bizi.

Erkek egemen kültürlerin ürettiği anlatılarda kadının bedeninin nesneleştirilmesinin göz ardı edilmesi feminizmin toplumsal cinsiyetçiliği besleyen ve pekiştiren fantezilerle mücadelesini zayıflatır; bunların reddini zorlaştırır. Dil bu fantezilerin taşıyıcısı haline geldiği ölçüde, cinsiyetçilikle yaralıdır. Oysa bu kadın destanında da bu fantezilere yer verilmiş, bunlar şiirsellikle yüceltilmiştir. Liyotani çok güzeldir, bedeni erkekleri çeker, Enkidu'nun bedeninden ve doğallığından cinsel güç fışkırır.

Bütün bunların olayları yönlendiren egemen bir özne tarafından gerçekleştirilmesi; o özne kadın ve kurtarıcı da olsa, bu kez gücün onun eline geçmiş olması, yer değiştirmiş olması, etkin kadın özne tarafından kopyalanıyor olması, feminist öğretinin temel ilkesi olan, güç ilişkilerini yıkma, yok etme amacıyla çelişir. Çünkü epik kahraman sıra dışı yeteneklere sahip, seçilmiş, bir misyon sahibi ve bu misyonu gerçekleştirme yeteneğinde muktedir özne olarak kurulmuştur. Bir kadının bu kurguyu, bu kurulmayı yinelemesi ne denli uygun olur?

Epik resmî tarihin destekleyicisi bir anlatıdır. Ayla Kutlu'nun yapıtı belki de en çok bu bakımdan destana ve destan türünün

feminist açıdan sorunlu bir boyutuna yaklaşır. Liyotani-Nippukir büyük fedakârlığını Uruk kentini kurtarmak için yapar. Oysa böyle tek kurtarıcı çevresinde yapılandırılmış kuruluş ve kurtuluş öyküleri resmî tarihin mitle beslenen hiyerarşik ve hegemonik anlatılarının sürdürülmesine hizmet eder. Burada da feministlerin yanıtlaması gereken temel bir soru var: Tarihe nasıl bakılacak? Kadının toplumsal konumu söz konusu olunca önümüzde, en teorik soyutlamalardan en pratik ve sıradan yaşamlara uzanan devasa bir tarihsel hesaplaşma alanı var. Bu hesaplaşma nasıl yapılacak? İktidar ilişkilerini açığa çıkarmak üzere mi? Yoksa mağdurların haklarını ve itibarlarını iade etmek üzere mi? Bu soruya dile sinmiş, yukarda işaret ettiğim türden iktidar yapılarının izlerinden kurtulmadan yanıt verilmesi elbette zordur. Çünkü karşı çıkma biçimleri bazen karşı çıktıkları sistemin bir parçasına dönüşebilir.

Yinelersem, buradaki soru, patriyarkinin büyük anlatısı destan, patriyarkiye karşı çıkmak üzere adapte edilebilir mi? Edilebilmiş midir? Bu sorunun arkasında, milenyumun son çeyreğine damgasını vuran bir feminist tartışma ve kuram yatıyor.

Bütün bunlara işaret ettikten sonra, ben gene de diyorum ki, Ayla Kutlu *Kadın Destanı*'nda *feminist* bir metin yazmıştır. Çünkü bu destan parodisinde, alışılmış destansılıklardaki birçok kategoriyi etkili bir biçimde tersyüz etmiştir. Burada bu tersyüz etmeyi ikna edici kılan destan kahramanı kadının Liyotani'den Nippukir'e dönüşmesi sürecidir.

Şimdi bu sürece odaklanalım:

Uruk kenti, patriyarkal zulmün cinsel iktidarla görünür kılındığı, küçük kızların ırzına geçildikten sonra onların tanrılara kurban edildiği, erkek egemen bir şiddet toplumudur: Yoksul bir köylü kızı olan Liyotani de işte bu şehirde hayata tapınak yosması olarak başlar, daha doğrusu buna zorlanır: Kişisellikten arındırdığı üçüncü tekil şahıs sesiyle, sanki bir başkasının yaşamını anlatıyorcasına, o günleri şöyle anımsar Nippukir:

> *Tapınak yosmalığı sürdü Liyotani'nin*
> *Başrahibe böyle buyurmuştu çünkü.*

Çok çalıştı pazarla Tapınak arasında...
Tapınakla mutfak, mutfakla
sofralar arasında
Artakalan zamanı erkek koyunlarında geçti,
Birinden diğerine uçururcasına sunularak,
Gövdesini unutmayı ve kendine yapılanları
duymamayı öğrendi.
Köylüyü tanıdı... Kentliyi ve köleleri...
Kadınları... Hepsini ve en çok köle olanı...
Böylece duyguları en iyi
anlatmayı ve hiç anlatmamayı,
öğrendi Liyotani (s. 50).

Zorunlu bir sürgünden sonra, artık yaşamla başa çıkacak her türlü donanım ve hileye sahip olarak tekrar Uruk'a döndüğünde, kenti ona başrahibeliği sunar:

Öyle işine yaradı ki bildikleri:
Günün birinde, çok şey yaşamasının ardından
yeniden Uruk kapısına geldiğinde,
Beyaz Kuğu diye çağırdılar onu: Nippukir...
Bir altın tepsi içinde lapis lazuli mücevher gibi,
Başrahibeliği sundular:
Çaresizdiler...
Ve Nippukir oldu, Liyotani'nin adı.
Eski adını bilenlerin tümü de ölmüştü.
Nippukir otuzundaydı URUK'a girdiğinde,
Yaşamı o yaşta başladı.
Liyotani, bir yosmaydı yalnızca:
Yosmalar unutulmaya bırakılır ve Haluppu
Tohumları gibi hızla gözden yiter (s. 50).

İşte kadının destanını yazan yazar-kadının dönüşüm öyküsü kısaca budur.

Bu dönüşümde esaretten kurtuluşun koşulları var: Liyotani'nin iktidarın temsilcisi başka bir kadın tarafından, başrahibe tarafından köleleştirilmesi; sonradan bu "kölelik" bilgisini başka köle-

likleri anlamaya taşıması; bu "bildikleri"nin işe yaraması; yani kendi, tekil tecrübesini eyleme dönüştürecek cesaret, kararlılık ve beceriyi gösterebilmesi. En önemlisi de bu becerinin "duyguları en iyi anlatmayı ve hiç anlatmamayı öğrenmek"ten geçtiğinin bilincinde olması: Kısaca ezilmişlik konumundan direnen bir bilinç geliştirmesi ve tapınağa bu bilinçle dönmesi. Ezilmişlik konumundan geliştirilmiş bir bilinçle girilen iktidar savaşında, Liyotani-Nippukir'in iktidar yapılarını pekiştirmek yerine yıkmak amacı taşıyacağı da açıktır. Nitekim önce fahişe, sonra tapınak başrahibesi olarak sürdürdüğü yükseliş çizgisi, tipik iktidar erişiminden çok farklıdır.

Bu çizgi tiksinti-cinayet-intihar çizgisidir.

Tiksinti, Julia Kristeva'nın kavramlaştırdığı bir reddiyeye göre, özneleşme sürecinde tiksinilen geçmişi, tehditkâr ötekini bedenden atarak, bir çeşit kusarak, özerkleşme biçimidir.[2] Liyotani'nin Gılgameş'ten olan oğlunu doğurduğu pasaja bakalım:

> *Bir sabaha karşı doğurdu.*
> *Boşaldı içi:*
> *Midesi boşaldı, ciğerleri, bağırsakları, kadınlık*
> *organının saklandığı şeyler...*
> *Az ötesindeydi dölyatağından çıkan. Yeşil bir*
> *yılan, insan yüzü fare, sedir ağacı boyunda bir yarasa...*
> *Bu onun çocuğu muydu? Bu, ölümlü erkeğin*
> *erbezinde oluşan tohum mu?*
> *Bu, ölümlü dişinin yaratığı mı?*
> *Sevecek miydi bunu?*
> ...
> *Tanrılara sunmak en doğrusu: kanı akıtılmalı sonunda kadar* (s. 223).

Buradaki imgeler çok ilginç. Bu doğumda kadınlık organları da dahil iç organların dışarıya atılmasıyla gerçekleşen bir bedensizleşme, neredeyse biyolojik bir cinsiyetsizleşme anlatılmakta. Pasajın devamı da aynı derecede ilginç ve tuhaf. Çünkü tam bu noktada, yani anası oğlunu kurban etmeye karar vermişken, bir örümcek gelir. Liyotani'yle "doğurduğunu" kızgın çölleri geçtikten son-

2 Julia Kristeva, *Korkunun Güçleri: İğrençlik Üzerine Deneme*, İstanbul, 2004, s. 25-42.

ra bir mağaraya getirir. Bu yolculuk sırasında yaratık da gitgide sararmakta, teni kurumaktadır.

Göbeği bu mağarada kesilir yaratığın. Örümcek bundan sonra başından savar Liyotani'yi ve yaratığı kapısına hızla ördüğü ağla kapattığı bu mağaraya hapseder. İşte burada büyür Uruk başrahibesi Nippukir'in oğlu. Ama bu oğuldan yalnızca "doğurduğu", "yaratık" gibi yabancılaşmış terimlerle söz edildiğine göre, bu doğumda sıradan bir ana-çocuk ilişkisi yoktur. Doğan iktidardır. Anayı köleleştirmiş iktidar. Ve sanki böyle grotesk bir doğumla iktidardan kurtulmanın da ilk adımı atılmış olur.

Doğum sancılarıyla bedenden atılan bu iğrenç yaratık, bu kötülük, yılan olarak doğan bu çocukla ima edilen, kadının fallusu, yani erkek iktidarını doğurduğuysa eğer, (yılan Freudcu analizde fallusa tekabül ettiğine göre), onun bedenden atılması, hatta yok edilmesine karar verilmesi de feminist açıdan anlaşılır bir şey elbette. Buradaki sav kuşkusuz şudur: Erkek egemen yapıların yaratılıp üretilmesinde kadının da rolü vardır; bu yüzden gerek toplumun, gerekse bireyin patriyarkiden kurtulması, kurtuluşu için bir şeyler yapmak bu en doğal analık kalıplarına ters olsa bile, gene kadına düşer.

Ve başka bir bilgi sahibidir Liyotani. İktidar hep geri döner; bir kusmayla kurtulunmaz. Onu tanımadan, tanıyarak direnmeden ve planlayarak yok etmeden, kurtulamaz insan. İktidarı kusmak, iyi bir başlangıç olabilir; ama onu yok etmek, içgüdüsel ve tepkisel bir refleksten fazlasını gerektirir. Nitekim Liyotani, Nippukir olarak başına gelecekleri çok iyi bilir:

Biliyor oğlu olduğunu, Gılgameş'in.
Ve bıraktığım çocuğum olduğunu...
Varlığından korkarak...
Öldüğüne inandığım, unuttuğum yahut
Unutmak istediğim.
Uzak kaldı insanlardan. Bütün canlılardan
uzaktı.
Ödenmemiş bir hesabın varlığına inanıyor.
Bıraktıysam örümceğe bunun nedeni var:

Onca yıl mağara insanı olduysa, nedeni var:
Gılgameş'in oğluydu ve canavardı. (s. 21)

[Ve şöyle açıklar yaptığını-savunurken kendini:]
Suçlu duymadım kendimi. Asla duymadım.
Bugün de bırakırdım onu. Bir canavardı
dölyatağımda beslenip dışarı ağan,
Gılgameş'in erbezinden kopmuş da canıma tutunmuştu.
Ruhu hala canavar (s. 36).

Bu reddiyede yalnızca iktidarın değil, tipik ya da arketipik analık kalıplarının da reddiyesi var. Ve buradan başlarsak bu destanı farklı okuma olanağımız da.

Nippukir, kusarak kurtulamadığı bu iktidarı, öldürerek yok etmek zorundadır. O iktidarın temsilcisi öz oğlu da olsa. Sonra da intihar eder. Artık ne gençliğinin güzeller güzeli Liyotani'si, ne ana ve hatta ne de başrahibedir. Doksan yaşında, kendini bir odaya kilitleyerek ölümü bekleyen bu "gövdesi bataklık kamışları kadar ince ve kuru, saçları olgun mısırların püskülleri gibi az" kadını, son bir dönüşüm bekler (s. 18-19). Yiyip içmeden, uyumadan, son bir edim için hayatta kalmaya çalışan yosma-ana-başrahibe-katil bu öyküyü yazmak zorundadır. Kendinden önceki rahibelerin nasıl olsa bizim destanımızı birisi yazar diye bu işe kalkışmadıklarına dikkati çeken Nippukir, onlardan farklı olarak, öyküsünü bitirmeden ölmemeye kararlıdır (s. 41). "Çünkü kadının destanını yazmayacak hiçbir kamış" diye ekler, kamış-kalem-penisin çağrışımlarından yararlanarak. Uruk'a borcu onları bir despottan kurtarmaksa, kadınlara olan borcu da ölmeden önce destanını bitirmektir. Bu arzusuna bir kehanet eşlik eder: "Yazdıklarımın başına ne gelirse gelsin. Liyotani ile Nippukir'in duyguları / Bir gün keşfedilecek" (s. 259). Bu kehanetle de bir anlamda yaptığı işi anonimleştirir. Anlattıkları bir gün nasıl olsa bilinecektir. Bu bilgi yayılacaktır.

Zamanla yarışıyor, taammüdün adımları.
Zamanı yenerse, ben yenilirim...
O yüzden uyumadan yazıyorum:
günlerce soluğuyla yaşayan (s. 36).

Son bedensel dönüşüm: Soluğuyla, salt soluğuyla yaşayan bir çöl hayvanına. Destan kahramanları için alışılagelmiş bir metamorfoz değil bu. Ama bir zaferi barındırıyor: "Ben başardım bunu: Destanını yazdım kadının" diye ilan edilen bir zaferi (s. 50). Buradaki ben, yaşamı boyunca çeşitli dönüşümlerden geçerek bilgilenmiş bilge kadının son aşamada çölde bir solukla fısıldadığı kehanetidir. Uruk kentini Tanrıça İnanna'ya emanet ederek bu dünyayı terk eden Liyotani-Nippukir, bu son çöl soluğuyla "yürümekten başka hiçbir şey bilmeyen tarihin bir molasında kadınlara ulaşmayı umuyorum, onların beni anlayabilecekleri bir molaya kadar beklemesini bilirim. Kaç bin yıl olursa olsun" derken, edimini de kurtarıcılık değil, yazarlık olarak tanımlar: "Ey yazar, anlat onlara. Onlara kadınların diliyle anlat!.." (s. 17) diyerek. Mirası tecrübesidir.

Farklı bir kadın anlatısı olan *Muinar*'da da destansı özellikler dikkat çeker. Bunların en önemlisi anlatının on bin yıla yayılmış olması, bu uzun zaman diliminden bugüne gelen seslerle donatılmış olmasıdır. Bu sesler hem kimsenin sesi olamayacak kadar eski ve kolektif, dolayısıyla zaman dışıdır hem de çoğulluklarının vurgulanması uğruna bireyselleştirilmiş seslerdir. Bu bireyselleştirilme son bir somutlaştırmayla "dünyanın sesi" olarak sunulacaktır. Bu metinde de bir dönüşüm, bir metamorfoz öyküsü anlatılır aslında: İnsan ya da hayvan bütün seslerin sonunda doğanın sesine indirgeneceği bir dönüşüm.

On bin yıllık kocakarı Muinar, yazar Elime'yi bir staj yolculuğuna çıkarmak üzere onun içine girer. Politikadan bıkmıştır (s. 101-102). Çıkılacak yolculukta doğayla yazının bütünleşip bütünleşemeyeceği sınanacaktır.

> *Gökte bulut imparatorluğu.*
> *Yerde güneşin kızı Siberon.*
> *Süsleyin yağmuru!.. Her kıza birer, ikişer oğlan, Siberon açtı gözlerini...*
> *Gözlerini istedi dünya onun, yüz yapraklı sarı çiçeğin mor ateşini...*
> *"Dihra mir neretun! Dünyayı seven ay dertli"* (s. 43-45).

Muinar sayısız kadın bedeninden seslenir – kendi sesi yoktur. Aynı şekilde ürettiği metinler arasında da hiyerarşik bir ilişki yok-

tur. Hepsi yan yana durur. Ve bir sona doğru ilerlemez. Hiçbir metin ana metin olmayınca anlatı da merkezî bir kurgudan yoksun kalır; işte böyle bir bitmemişlik, açık uçluluk, çokseslilikten güç alır *Muinar*'ın yazar kişisi Elime.

Şiirsel bir düş anlatısı olan *Muinar*, bilinçdışı imgelerle ilerler ve fantastik öğeleri de kullanarak gelişir. Elime (yazar) Muinar'ı (yazarın iç sesi olan binlerce yıl yaşında bir kocakarı) gece düşünde hissedip onunla ateş ağacına tırmanarak yükseleceği bir yolculuğa çıkar. Muinar'la Elime'nin yolculuğunda kuşlarla bir olunur, kuş bakışı bakılır dünyaya ve onun çoktan gelmiş sonuna ağıtlar yakılır. Ama yolculuğu belirleyen Elime-Muinar konuşmasıdır ki bu, birçok adla çağrılmış mitik bir varlık olan Muinar'ın (Hadima, Suyla, Fu) binlerce kadın bedeninin içinden seslenmesiyle sürdürülen, gerçek anlamda çoksesli bir sohbettir. Yalnız bu sohbette dil, bir "sayılama" dilidir; "kuş devrinde yaşamış gibi, bir duygudan ötekine fısıldayarak uçup" yiten bir dildir. Muinar, Elime'nin dili "çürüyüp gitmesin" diye, onun sesine "değer kazandırmak" üzere bedenine girmiş kocakarı ruhudur (s. 18). Bedira, Belinur, Faliha, Azize, Perüzar, Zihurba, Güzide, Sümbüle, Nurbiye, Gülcihan gibi sıra dışı isme sahip sayısız kadının içinde "uyanmış" olan Muinar'ın su, hava, toprak, ateş imgeleriyle oluşturduğu dilinden yaratılmış kadınlardır bunlar: "Yüzünde yağmur suları birikmiş, eğilip öpesin gelirdi, gözlerinin kokusuna dayanamazdın, bakışı dağlarda ışıldar" (s. 21). Tekin'in bu anlatısında gerçekleştirdiği şiir, bir tür yaradılış şarkısı diye nitelendirebileceğimiz, dünyayla insanı aynı hayatiyet ve imge düzleminde eşleştiren, çevreci ve politik bir kadın şiiridir. Ama mistiktir de. "Toprak altında yatan kutsal bilgiden" güç alır; "çözülmez" bir dildir; ama "doğası" sezilip kavranabilir (s. 25-26).

Bir kez "doğası sezilip kavrandıktan sonra" çevreci emirleri de duyulur hale gelir Muinar'ın. İlk emir "oku" değil "ölç"tür; doğayı azaltmadan çoğaltma emridir bu ve Muinar'ın öğretisidir (s. 36). Sayıklamayı sayılamaya çevirerek Latife Tekin yeni bir dilin ritmini kurmaya çalışır ve kurar da. Bu öğretiyi kavradıktan sonradır ki ancak, Muinar Elime'ye ikinci emri verir: Yaz! Ve Elime, Muinar'a neredeyse vahiy gibi inen, kitapta kalın italiklerle verilen, kadın

"destanı"nı yazmaya başlar: Eylem, Kutlu'nun *Kadın Destanı*'ndaki edimdir: Yazma edimi.

Metin boyunca ses ve olayları, gerçekten sıra dışı ve zor anımsanacak isimler verilmiş kadınlar arasında paylaştırarak, Tekin aslında kimsenin olmayan bir ses yaratmaya çalışıyor. Aynı dünyanın sesi gibi. Dünyanın çıkardığı ses –bu kitaptaki çok zengin doğa/dünya betimlemeleri ışığında– aslında sahiplenilemeyecek bir varlığın sesidir; dünya kimsenin değildir ve herkesindir. Bu yüzden de ondan çıkacak ses-şiir anonim olmalıdır. Bu sahiplenme yasağına aşkın özgürlüğü teması eşlik eder; özellikle de Belinur'a ait öykülerde. Çokerkekli Belinur, aşkta güncel özgürlüğü temsil ederken, tapınak fahişesinin öyküsü de mitik düzeyde sevme özgürlüğünü anlatır. Hem bir erkeği sever tapınak fahişesi hem de bütün ergenlere aşkı ve cinselliği tattırır. Gene doğayla ve dünyayla bütünleşmiş yaratıcı güç olarak.

Muinar'la Elime sürekli çene çalarlar. Bu çene çalmalar en basit mahalle dedikodusundan en keskin toplumsal hicve uzanır. Fonda ise Elime'nin bedeninin doğayla ortak ritminin şiiri vardır. İşte bu şiirsel ve dünyevi sesin içinde Hattiben tapınağının öyküsü çıkar. Bu öykü mitik bir perdelemeyle sunulmuş çok, çok kişisel bir öyküdür; aslında bir kadının sürgün aşkını anlatır. Son derece özeldir; atipiktir; kendinden başka hiçbir benzeri ya da göndermesi yoktur; cemaatçi ve politik anlatıyı silen bireysel ve tekrarı olanaksız bir öyküdür. Onca kadının öyküsü, yaşamı arasında, belirli bir kadının tekil bir olayı, yaşamıdır. Genellenemez; genellenmemesi için her türlü kişisel imge ve deneyimden yararlanılmıştır. Topuğundaki diş izi sızısıyla âşık olduğu adamın peşinden giden kadının öyküsü. Ve tabii bu metnin önemi, Elime'nin, hem Muinar'ın esiniyle hem de Muinar'a rağmen yazmış, yazabilmiş olduğu metin olmasındadır. Muinar'ın esiniyle, çünkü on bin yaşında bir kocakarıdan birçok kadın öyküsü dinlemek elbette Elime'yi kendi öyküsünü yazmaya kışkırtacaktı; Muinar'a rağmen, çünkü on bin yıl içinde genelleşebilecek, tipikleşebilecek diğer kadın öykülerinin (söz konusu kadınların adları ne kadar atipik olursa olsun) karşısına bu en yeni, en taze, en tipikleşemeyecek öyküyle çıkıldığı için. Kitaptaki varlığı bile parçalı olan, siyah italiklerle serpiştiril-

miş olarak duran bu öykü, kadın yazarın, patriyarkal dil ve imgelerden, emel ve değerlerden izler taşıması ihtimali olan "kadın destanını" bölme, parçalama eylemidir. Ayrıca, kitabın başından beri varolan vahiy sesiyle iletilen bir anıdır. Muinar'dan kaynaklanan vahiy, Elime'nin belleğine nüfuz ederek, bu anıyla öyküleşir. Yalnızca Elime'ye ait bir anı, bir öykü olarak. Hiçbir yönüyle sahiplenilemeyecek dünya gibi, bu öykünün de genelleştirilerek okur tarafından sahiplenilememesi için birçok engel diker anlatıya Tekin.

Sihan, Hattinar, Zehlil ve Melanik'in küçük kız kardeşidir. "Aşk oku"sun diye bir sala bindirilip, altı yıllık bir aşk eğitiminden sonra aşk tanrısı Erunna'nın Hattiban diyarındaki tapınağının bahçesine yollanır; bir ağaç diker oraya ve ondan sonra genç oğlanlara aşkı öğretir; bir yer tanrıçası gibi: "...ürkekti elleri koynuma süzülen oğlanların, soluğumla ağızlarını açtım, tatlı okşayışla canlandırdım öpüşlerini, su yürüdü parmaklarına" (s. 64) ve büyük bir uyum ve mutluluk içinde yürütür kutsal tapınak bakireliğini. Ta ki bir gün kıskanç Zussupuri'nin iftirasıyla gözden düşene ve tapınaktan sürülene kadar. Ama bundan sonra da Hattiban lanetli şehir olur; atılmış kadınların şehri. Gene de, zamanla oradan da başka bir kadının yardımıyla, Zihurba'nın yardımıyla kurtarılacağı iması vardır. Nitekim sonunda bu aşktan kurtulup yazarlık mertebesine erişir tapınak fahişesi çünkü Zihurba ona yazmayı öğretir. Ayrıca Zihurba kutsal fahişeler tapınaklarının kapanması için de emir verir (s. 138). Bu bağlamda Zihurba, Muinar'dan farklıdır. Muinar bir edim-eylem kişisi değildir, on bin yıllık kadın benlik ve seslerin parçalı bir toplanmasıdır. Zihurba ise, hem önderliği hem de kurtarıcılığıyla, edimsel feminizmin idealize ettiği etkili kadın figürüne yakın durur.[3]

Bu denli parçalı bir anlatıda elbette kurtarıcıdan da kurtuluştan da söz edilemez; çünkü bu anlatı bütün ve tutarlı kişileştirmelerden değil, seslerden yapılma bir öyküdür. Merkezde duran bir kadın kahramanın çevresinde şekillenmiş bir kurgusu da yoktur. Ayrıca içerdiği fantastik-şiirsel öğeler onu nedenselliğe dayalı kro-

3 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, 1990, s. 142-149. Bu kitabında Butler, feminist kimlik politikalarının özcülüğe direnen sürekli edimsellikle sürdürülmesini önerir.

nolojik-gerçekçi anlatılardan ayırır ve bu tür anlatıların yaslandığı epistemolojiyi de reddeder. Anlatının başlangıç tarihi, anlatıcının "çocukluğu[n]dan bu yana [ona] seslenmiş kim varsa, hepsinin sesinin kulağı[n]ın içine" dolmasıyla başlayan bir tarihtir (s. 61). Tümüyle kişisel bir başlangıç. Bu sesler, "tanıyıp sevdiği bütün insanların birbirinin içine akmış ses[ler]i"dir (s. 60). Bu öykü, en derin uykulardan gelen düşsel bir masaldır. Yazılışı bir ağaç dalının tanıklığıyla başlar:

> ... bir başıma yatağımda bükülmüş, elimi kâğıdın üstünde unutarak yazdığım gecelerden birindeydi.
>
> Açık penceremden içeri, üstüme meşe yaprakları yürüyormuş gibi bir duyguyla doğrulup ağacın taze dallarından birinin kâğıdıma doğru uzanmakta olduğunu gördüm, cümlelerimi okuyordu... Gözlerimden fışkıran ürpertiyle bir anda emin oldum bundan, düşüncem ağacın gövdesine saplandı, evimin temelini zıplatan bir sarsıntıyla yaprağının ucundan bakışıma yakalanan dalını hızla geri çekti.
>
> O hışırtıyla kalem düştü elimden, atılıp pencereyi kapamamla, ışığı söndürmem bir oldu, korkuyla gömüldüm yatağıma, derinden dalga dalga bir ses yükseldi, adım söylendi üç kez, sonra üç kez daha, üç kez daha... Tanıyıp sevdiğim bütün insanların birbirinin içine akmış sesiyle.
>
> Ölenler, yaşayanların sesiyle beni çağırıyor, yaşayanlar benim adımla ölenlere sesleniyor... Gece yarısı alıp beni ses boşluğuna götüreceklerdi (s. 60).

Bu pasajda ağaç ve yazar duygudaş bir birliktelik ama mantıksal bir düşmanlık içindedir. Ağaç, "düşünce" gövdesine saplanınca hızla geri çekilir. Bu hızda bir miktar hiddet, en azından şiddet olmalı ki, evi temelinden sarsar. Pasajı incelerken, Latife Tekin'de yazarlık kavramının hem çekici hem korkutucu, ürkütücü bir kavram olduğunu görürüz –ki bunu daha önceki romanlarından da biliyorduk. *Muinar*'da da, bu kez dünyanın ve doğanın gözcülüğünde, aynı yaratıcılık dehşeti yineleniyor. Gene dile karşı kuşku; son sözü söylemeyi ret, söyleyenlerden gerçek bir irkilme, dilden çok sese yöneliş –ki bu onun metinlerinin mensur şiir olmasının

bir nedenidir– ve bu sesi de parçalayarak bir ses boşluğuna dalış, kayboluş arzusu. Tanıdığımız Latife Tekin şiiridir bu. Aynı zamanda, daha *Sevgili Arsız Ölüm*'den beri varolan çok belirgin bir animalizm, şiirselliğinin temel imgesini oluşturan bir teknik: Cansızlara kendi duygularını yansıtma ve yakıştırma sanatı. *Muinar*, işte bu parçalı seslerin duyulduğu, parçalı öykülerin çeşitli biçimlerde boy gösterdiği, son çözümlemede gene çok kişisel bir yolculuğun anlatıldığı, doğacı bir kadın metnidir.[4]

Bu metinde dikkati çeken parçalı anlatıların neredeyse bir vahiy gibi inmesi Elime'ye. "Sahipsiz cümleler mırıldanmaya başladı, derinleşip aktı sesim" (s. 43). Yazar Elime, bir doğa mistiğidir de. İstediği kadar "say"sın ya da "ölç"sün, vahiy gibi inen bu sesler onu bir mistik mertebesine taşır. O da bir tapınağa gönderilecektir:

> Doğduğun gece burnumuzdan halkalarımızı çıkardık, ayın ışığı yüzüne çekildi, süsün yıldızlardı senin... Acı kök suyu içirdiler bana, zehrinden dudaklarım soldu, memelerim küçüldü... Yıldızların altında güzelliğimi övdüler, sabahın penceresinden eğilip fısıldaştılar, Hemşire Erunna'nın tapınağına gönderdiler beni (s. 57).

Özneyle nesnenin, senle benin karıştığı bu düşte, uykuyla uyanıklığın, iç sesle dış sesin birbirine karıştığı bu "vahiy" anında, bir taş üstüne oturur Elime ve canı çok eski zamanlardan, o tapınak zamanlarında kalma bir tatlıyı çeker:

> ...ölüm törenlerinde dağıtılırdı o tatlı... Sütünde kırk gün taş bekletilir, taş erir yok olur içinde, o sütle karılır hamuru, avuç içine sığacak büyüklükte, ışıklı, beyaz bir taş, pürüzsüz, sanma ki ben her şeyi çözüp anlıyorum, destan yazmak için koca bir kıtanın bir ucundan bir ucuna ip gerip öküz derisi kuruttular, yazdılar toprak yuttu, cümlesi kalmadı bugüne, o derilerin ay ışığında sallanışı bir de (s. 58).

Küçülen meme kadının doğurganlığının bittiğinin bir işaretiyken, buna rağmen aşeriyormuş gibi canının çektiği tatlının sütün-

4 Burada çevreci-feminist okumalara da yer açılabilir. Cheryll Glotfelty ve Harold Fromm tarafından derlenmiş *Ecocriticism: Reader* (The University of Georgia Press, Londra, 1996) çevreci yaklaşımlar için iyi bir tarihsel ve kuramsal referans kitabıdır.

de taş bile eriyecektir ve işte bütün bu yok oluşun içinde yazının kalacağı bile kuşkuludur: "Yazdılar toprak yuttu!"

Yazının yok oluşu korkusu Kutlu'da olduğu gibi Tekin'de de var. Ama Tekin'de bu yok oluşun dünyanın varoluşuyla dirilebileceği mistiği de var. Bu mistisizm, yazı söz konusu oldukta, Tekin'de baştan beri vardı; *Sevgili Arsız Ölüm*'ün büyülü gerçeklik anlatısında pencereden uçup şehri dolaşan yazıdan başlayarak, *Ormanda Ölüm Yokmuş*'un yaprak-sayfa-yazı metaforuna varana dek, Tekin'e bir yazı mistiği demek doğru olur. Üslubunun şiirselliğe yaklaşan tarafında da bu mistisizm ağır basar zaten: "... tabletlerde yazılıdır belki, çocukluğumdan bu yana bana seslenmiş kim varsa, hepsinin sesi kulağıma doldu o gece" (s. 61).

Gene Muinar'la bir tepeye tırmandıkları bir noktada (muinar, yardımcı demek) kozmik bir rüyayı yaşamak üzere ilerlerlerken "yolumuz dikleşecek bundan sonra, kalk hadi, rüya gözle görülen bir şey değildir... benim rüyam sensin..." der ona Muinar (s. 92) ve Elime fark eder ki: "Hem onun rüyasıyım hem de kendi rüyalarımı görüyorum bu arada, rüya gören rüya olmuş olduğumu düşünerek ağacın gölgesinden çıkıp yürüdüm kayaya doğru" (s. 92). Özneyle nesnenin mistik bütünlüğü olarak da yorumlanabilir bu rüya.

Kitapta anlatının temel imgesi olan taş, kaya, ["yine o rüyayı gördüm, taş ölçerim, taş ölçerim" (s. 108); "kâğıt bükerim, sözü taşla ölçerim kederimden" (s. 209)] ölümün yaklaşmasından, sözün uçuculuğundan doğan korkuyu telafi etmek üzere yazının kalıcılığının eğretilemesi gibidir ve eğer bir bildirisi varsa, o da bir yazarlık kıyametinin yaklaşmasıdır: "Dünya son yazarı bekliyormuş! Bunu söyleyecekmiş bana, kendimi tutamayıp güldüm kayanın yüzüne" (s. 93). Ama sonunda Elime, Muinar'a yazdıklarını okutur. Sesleri ve sırlarını on bin yıllık kadınlığa açması demektir bu onun için. Elime'nin mirası da, Nippukir'inki gibi, tecrübesidir.

Başta sorduğum soruya dönelim: Kadın destanı olur mu? Bu soru destan sözcüğünün feminizme ters düşecek iki anlamı yüzünden sorulmuştu.

1. Destan en erkek egemen anlatı olarak etkin ve güçlü bir özneyi anlatının merkezine koyar. Böyle bir özne yaratan bir anla-

tı, o özne kadın da olsa, merkezî güç söylemlerine katkıda bulunmuş olur mu?

2. Destan en özcü anlatıdır. Özcülük ise feminizmin daha başından beri direndiği bir epistemolojidir.

İncelediğim iki anlatının birinci tuzağa, yani etkin kadın özne yaratarak merkezî, erkek egemen güç söylemlerini pekiştirmiş olabilecekleri tuzağına düşmediğini göstermeye çalıştım. Ayla Kutlu bunu kadın kişisinin özneleşme sürecindeki edimsel değişimiyle sağlarken, Latife Tekin özneyi çoğaltarak sağlıyor. Ama ikinci tuzağa, yani özcülük tuzağına düşmediklerini söyleyemem. Ayla Kutlu kahramanlık, Latife Tekin ise doğallık özcülüğüne bir miktar prim veriyorlar; hatta Latife Tekin pastoral bir ütopya peşinde bir kadın yaratırken kadın-doğa-doğallık özcülüğüne fazlasıyla yer açıyor.[5]

Ama hemen şunu eklemeliyim. Sibel Irzık'ın "Kadın Olarak Okumak" makalesinde belirttiği gibi "hiçbir kuramsal kavramdan saflık bekleyemeyiz".[6] O zaman gene, feminist kuramın "edimsellik" kıstasına dönüyoruz. Bu açıdan değerlendirildiğinde, iki metin de feminist metinlerdir; çünkü hem Kutlu'nun hem de Tekin'in kadın kişileri yaşamlarını edimsellikleri etrafında belirlemeye azmetmiş karakterlerdir. Bu edimsellik içinde elbette yazı da vardır ve bu, tüm roman geleneğimizde zaten, kadın için de, erkek için de en varoluşsal edimdir.

---

5 *Muinar*'ı, 1990'ların başından beri eleştirel kuramlar arasında giderek önem kazanan ekolojik eleştiri yöntemiyle okumak da bu metni kadın-doğa-doğallık özcülüğünden kurtarmıyor. Çünkü feminist eleştiriye benzer biçimde, sınıf-kadın-ırk-din-cinsiyetçilik üzerinden yürütülen söylemleri (ve eylemleri) hedef alan bu eleştirel yaklaşımla okumaya çalışsak bile, *Muinar*'da, kadın duyarlılığı yoluyla dile getirilmiş bir kırsal ütopya şiiri ağır basıyor.

6 Sibel Irzık ve Jale Parla (der.), *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2004, s. 52.

Bir Vapur Olsam: Kadın ve Özgürlük*

I.

Kadınlık ve özgürlük, kadın ve özgürlük, kadının özgürlüğü hiçbir kadın romancının uzak durabileceği bir konu değil; Türkiye'de de böyle bu, dünyada da. Yalnızca bugün burada uzun öyküsü "Vapur"u inceleyeceğim Leyla Erbil'in ve onun diğer yapıtlarının değil, birçok başka romancımızın da, Peride Celâl'den, Adalet Ağaoğlu'ndan Aslı Erdoğan'a, Sevgi Soysal, Oya Baydar, Ayla Kutlu'dan Erendüz Atasü'ye, Sevim Burak'tan Latife Tekin'e, Müge İplikçi, Şebnem İşigüzel, Ayfer Tunç, Sema Kaygusuz'dan Nilüfer Kuyaş'a, kadın romancıların yarattığı kadın başkişilerin özgürlük yolculukları ve bazı durumlarda bu yolculukların kadın yaratıcılığıyla nasıl kesiştiği Türk romanının en belirgin eksenlerinden birini oluşturur.

Konu bu kadar geniş olunca böyle bir vesileyle yapılacak bir sunumda en makul yöntem de genellemelerle başlayıp bunları tekil bir okumayla örneklendirmek oluyor.

Artık iki yüz yılı aşmış kadın çalışmalarından öğrenmiş bulunuyoruz ki kadının özgürlük yolculuğu kendisini tanımlayan, biçimlendiren, kısıtlayan, baş eğdiren, ezen kalıpları sorgulayarak baş-

(*) Istanbul Modern, konuşma metni, 21 Kasım 2011.

lar. Bu kalıpların tümüne kadınlığı toplumsal olarak kuran kalıplar diyoruz ve bu kalıplar en veciz ifadesini 20. yüzyılın ortalarında Simone de Beauvoir'ın ünlü deklarasyonunda bulmuştu: Kadın doğulmaz, olunur. Bu ifade bir kadın olarak ve bir kız çocuğu annesi olarak benim için, üzerinde ne kadar yazılıp çizilmiş, daha inceltici, keskinleştirici ne kadar teorik tartışmaya temel teşkil etmiş olursa olsun, hâlâ, bugün, duyduğum ilk günkü kadar –ki o ilk günün üzerinden elli yıldan fazla bir zaman geçti– geçerlidir.

Kadının özgürlük yolculuğu onu tanımlayarak kısıtlayan söylem, kalıp, kural ve politikaları sorgulamakla başlar, bunlara direnerek ve sonra da bunlarla savaşarak sürer. Bu direniş, bu yolculuk –savaş sözcüğünü sevmediğim için bu sözcüğü kullanmamaya çalışacağım– hem düşünsel hem pratik bir dizi eylem gerektirir: Evi terk etmek (A. Ağaoğlu), ülkeyi terk etmek (Aslı Erdoğan), sosyal konumu terk etmek (Leyla Erbil), kamusal alana çıkmak (Latife Tekin), toplumsal cinsiyetçiliğe karşı çıkmak, hatta biyolojik cinsiyetle işaretlenmiş kadın bedeni imgesine direnmek (Perihan Mağden – *İki Genç Kızın Romanı*), toplumun kadına yakıştırdığı rollerle alay etmek (Sevgi Soysal – *Tante Rosa*) ve eminim daha birçok başlık ve örnekle çoğaltılabilecek pratiklerin romanda dile getirilişi kadın romancıların çizdiği özgürlük rotalarının kilometre taşlarını oluşturur. Bu pratiklerden bir tanesi de başkalaşım imgesinden yararlanarak bedeni terk etmek, radikal bir dönüşüm fantezisiyle bedeni ve zihni sınırlayan bütün kalıplara karşı durmak olabilir. Bugün burada yapmak istediğim Leyla Erbil'in "Vapur" başlıklı uzun öyküsünü yorumlamaya çalışmak ve bir direniş taktiği olarak başkalaşım fantezisinin ya da stratejisinin, kadın ve özgürlük temasıyla ilişkisini irdelemek olacak.

Öykümüz Şirket-i Hayriye'nin kuruluş tarihiyle başlar. Bu kuruluş tarih kitaplarının nesnel, olgusal diliyle, hatta sayfa sonunda kaynak belirtilerek anlatılır.

"Boğaziçinin inkişafı Şirketi Hayriye Teşekkülünden sonra başlamıştır. Şirketin teşkili Fuat ve Cevdet Paşalar tarafından tasavvur edilmiş ve bu işe hazırlanan layihanın, tedavi için gittikleri Bursa kaplıcalarında kaleme alındığı (*Ahmet Cevdet Paşa ve Zamanı*) ismindeki eserde yazılıdır... Bir hissesi 300 kuruştan 1500 hisse çı-

karılmış iken 500 hisse daha ilave edilerek 2000 hisse satışa arzolunmuştur" diye başlayan ve bir sayfa boyunca tarihler, isimler, rakamlarla sürdürülen bu girişten sonra, bu kamusal ve resmî dilin yerini birinci tekil şahıs ben anlatıcının bizzat şahit olmamış ama duyduklarını, artık söylence haline gelmiş olayları nakleden sesi alır. Öyküyü başlatan cümleler ne kadar olgusal, dolayısıyla güvenilmesi istenen ve sorgulanamaz bir tonda yazılmışsa, hemen onu izleyen anlatım sesi de o denli muğlak, güvenilmez, efsanevidir.[1] Ve tabii bu kamusal, resmî dilden, öteki öznel, neredeyse mahrem, dile geçiş yazar tarafından bilinçli bir kasıtlılıkla yapılmıştır.

Efsane şudur: Günün birinde Şirket-i Hayriye vapurlarından biri iskeleyi terk edip özgürlüğüne ve bağımsızlığına kavuşur. Olayın tanıklarına gelince bunlar pek de güvenilecek tanıklar değildir: Biri, kocamış ve gözleri sulanan evsiz ve ayyaş bir balıkçı, diğeri ise on bir yaşlarında suçlu bir sokak çocuğudur. Oysa iskeleden palamar çözüp Sarayburnu Kavaklıdere arasında mekik dokumaya başlayan vapura Şirket-i Hayriye kayıtlarında rastlanmadığı için vapur resmen yok sayılmaktadır. Olayı soruşturmaya bir savcı ve yargıcın tayin edilmesi de durumu netleştirmez çünkü Boğaz boyunca türlü şaklabanlıklarla seyreden bu muzip vapur onlara görünmez. Sürekli marifetlerini dinlediği ama bir türlü göremediği bu vapur savcıda sabit fikir halini alınca o da vapuru gördüğünü iddia eden halktan biriyle, fırıncının kızı Havva'yla evlenir. Bu evlilik ne savcıyı mutlu eder ne de Havva'yı (savcı vapuru yine de göremez, Havva ise sevgilisinden olur). Ne var ki, savcının olayın peşini bırakması ve Havva'yı terk etmesiyle vapur efsanesi yıkılmaz – vapurun kaçışını gördüğünü iddia edenlerin sayısı günden güne artar. Öyküyü anlatan ses tam da bu noktada temel bir dönüşüm geçirir. Bu kez bir çocuğa ait olduğunu çıkarsadığımız bir ses "Vapurun kaçışını ben gerçekten görmüştüm," diyerek *asıl* öyküyü başlatır (s. 10).

II.

Asıl diyorum çünkü bu çocuk sesinin sık sık vapurla özdeşleştiğini, vapurun sesi haline geldiğini görürüz. Babası tarafından terk

1 Leyla Erbil, "Vapur", *Gecede: Öyküler*, İstanbul, 1998, s. 7.

edilmiş, sürekli örgü ören annesine çok da yakın olmayan, yaşamında annesinin birini bitirip diğerine başladığı kazak, hırka, manto, atkıların tekdüzeliğini kıracak bir şey bulunmayan bir çocuktur bu. Kız çocuğu olduğunu varsayarız ama çocuğun cinsiyeti çok da belirgin değildir. Bu çıkarsamayı muhtemelen yazarın kadın olduğunu bildiğimiz için yaparız. Bir de öykünün bir yerinde annesinin ona bitiremediği bir palto ördüğünü öğreniriz ve nedense örgü paltoyu da kız çocuğuna yakıştırırız – ya da ben böyle yakıştırdım. Şöyle anlatır vapuru nasıl gördüğünü:

> [A]nneme bağırdım, "Vapura bak, vapura bak!" Sular burada çamurlu ama orada pırıl pırıl maviydi, yalım yalım beyaz köpükler döndürüyordu geceye, havaya sıçradı iki kez, denizi zangırdatarak oturdu yerine, oraya buraya eğildi, bakındı, Kızkulesi'ne doğru çevirdi burnunu, o vakit silyon fenerlerini yaktığını gördüm, "Anne baksana!" diye bağırdım yeniden, koyu mavi bir hırkaya bakmadan vınk! vınk! örüp duruyordu, yanındaki kadına başka hiçbir iş yapmasa günde bir hırka bitirebileceğini söyledi. [...] bana "Ne oluyorsun hiç mi vapur görmedin?" dedi (s. 11).

Anlıyoruz ki vapur artık çocuğun fantezisidir. Sürekli örülen hırkaların monotonluğundan, annesinin ev işleri ve örgü arasında sıkışmış tekdüze yaşamının bir parçası olmaya isyanıdır. Bunu izleyen bölümde çocuk vapura sesini verir; onu kendi kendine konuşturur:

III.

> **Hiç nöbetçisi, vardiyacısı olmadan, adamsız bir vapur kaçar mı?**
> **Vapur olur da, kopar gider de kaptanı ortaya çıkmaz mı?**
> **Benim vapuruma ne oldu?**
> **Hani benim vapurum?**
> **Ben neyin kaptanıyım şimdi? diye sormaz mı? (s. 12)**

Demek ki vapur da çocuk gibi yalnızdır, kaptansızdır, onun gibi babasızdır. Ama özgürdür de. Peki, özgürlüğün bedeli, yalnızlık mıdır? Bu, yazarın çocuk anlatıcı yoluyla özgürlük meselesine

yönelttiği ilk sorudur. Vapura sesini veren çocuk aslında karnından konuşmakta ve kendi babasızlığıyla vapurun kaptansızlığını bir tutmakta, babasının sormasını istediği soruları kaptan sormalıymış gibi dile getirmektedir. Özgürlük, babasızlığı, terk edilmişliği telafi edebilir mi? İlerleyen sayfalarda bu türden, varoluşsal diye nitelendirebileceğimiz soruların çoğaldığını göreceğiz.

IV.

Kaçtıktan sonra Sarayburnu'yla Kavaklar arasında mekik dokumaya başlayan vapur halkın seyirliği olur. Kimi günler kımıldamaz, kimi günler kraliçeler gibi süzülür, bazen düşünür, bazen akrobatik hareketlerle kendisini seyredenleri eğlendirir. Çocukların en hoşuna giden numarası ise kesik uğultularla kadim bir mitolojik canavar şeklini alması, "sırtındaki yelelerinden binlerce kolları çıkan... [a]yağa kalkınca güneşten saçılan ateşlere değerek boynu kıvılcımlar saçan. Kuyruğunu derin denizlerden çıkarsa tüm canlıları ezebilecek... yüzlerce arka ayaklarının üzerinde dikildiğinde tanrıyla iç içe geçebilecek olan" ama bu muhteşem gücün de pek farkında olmayan mitolojik bir varlığa dönüşebilmesidir (s. 13). Ya da anlatıcımız hayalinde kendisi böyle bir varlığa dönüşür, çünkü onun anlatı boyunca iki bedende varolduğunu anımsamamız gerekir: Kendi çocuk bedeninde ve hayalindeki vapurda. Ama başkalaşımla gelen bu özgürlük tehlikededir. Hınzır, arsız, isyankâr, muzip ve özgür vapurun düzeni tehdit eden davranışları otoritenin dikkatinden kaçmayacaktır.

İşte bu noktada donanma vapurun peşine düşer, düzenin korunması uğruna ona teslim ol çağrısı yapar. Her zaman kazananın yanında duran halk önce donanmaya alkış tutar. "Yayaya, şaşaşa, donanma donanma çok yaşa," diye bağırır hep birlikte ama vapurun teslim olmaya direnmesi ve kendisine ateş eden bir gemiyi batırarak donanmayı yenmesiyle taraf değiştirir ve "Yayaya şaşaşa vapur vapur çok yaşa," diye bağırmaya başlar. Vapur burada çocuğun temennisini, gizli arzusunu, "keşke"sini temsil eder (s. 14, 15).

V.

Bu müthiş zaferden sonra halk yavaş yavaş vapuru unutmaya başlar, herkes eski tekdüze yaşamına döner, anne de hiç bitmeyecek örgüsüne. Vapura yeni bir meşgale, belki de yeni bir numara gerekmektedir. İçin için gülerek Boğaz'daki yalıları incelemeye koyulur vapur. Gördüklerine tepkisini uzun düdükler çekerek, o yalılarda yaşayan insanlar hakkında felsefi gözlemler yaparak, bazen garip sesler çıkarıp, bazen gümbürtüler koparıp, bazen de ciyaklayarak dile getirir. Öyle derin derin soluklanır ki, soluğu koca kenti inletir, yine de istediği kalabalığı toplayamaz. O zaman daha abartılı hareketler bulur. Göğü iyice karartana dek dumandan soluğunu boşaltır, kükrer, toprağı, göğü ve suyu titreterek yol almaya çabalar ve işte böyle böyle kendini yeniden hatırlatır halka. Hatırlatmakla da kalmaz, yeniden onların kahramanı olmayı başarır. Ve okur başka bir şey fark eder. Vapur-çocuk büyümektedir ya da büyümüştür. Çünkü çocuğun vapura verdiği ses yeni bir değişim geçirir: Artık bu ses bir erişkinin sesidir.

VI.

Boğaz'daki seyir sırasında kıyıdaki binaları seyrederek tarihle buluşan vapur, tarih bilinci geliştirmekten de geri durmaz. Egemen sınıfların refahını, ezilen sınıfların yoksulluğunu hatırlar; kendini yoksullarla konumlar:

"Emekçi bir soydan geliyorum, tek lokma haram yemedik, alnım ak, kirli işleri biliyorum, tarih boyunca süregelen haksızlıklara tanığım ve sabrım kalmadı... kıyılar adam almıyor, beni seyretmeye geliyorlar, donanmayı yendim... başıma buyruk olduğumu tanıttım, ama tüm bunlarla bir tek kendimi kurtardım, üstün olduğumu gösterdim, üstelik yapıma uymayan ters, soytarıca davranışlarda bulundum, şimdi de yalnızım işte, yapayalnızım... bir kendimi başkalaştırdım," diye söylenir (s. 20-21). Bu sözlere halk kahkahalarla güler, o zaman öfkelenir vapur:

"Ödlekler! Ama biliyorum suç sizin değil, ama artık bezdim ve görmek istiyorum! Ölmeden önce görmek istiyorum, gözüm açık

gitmek istemiyorum," der ve bir "bir imdat düdüğü çek[er]" ve "sonra karnı üzerinde tepine tepine, başını ve kıçını yumruklayarak, ne vakit göreceğim, ne vakit ha, diye debelen[ir]... bir süre soluksuz kal[ır], ardından yeniden bir arslan gibi dikil[ir]" (21-22). Şimdi artık halka hitap etme vaktidir:

"'Konstantinos, Theodos'un emri üzerine bu suru iki ay zarfında yaptırmıştır...'

Kimlere yaptırmıştır seni hey!

'Yapanlar kimlerdir ey! Kalkın geri alın ey!'" (s. 22)

Diye başlayıp süren, ezilmiş halkı bilinçlendirmeye ve isyana kışkırtan bir hitabet sahneler:

"Ey o kadınlar [Topkapı sarayının haremindeki esir kadınları kastediyor] kalkın hey! Ey Eski sarayı ...yapan kollar, bilekler, eller, ey şimdi toprak olan, ey kalkın ey!" (s. 22)

"Ey ben bu bilinci ne yapayım, nasıl doyurayım..." (s. 23) "Hey kendinize gelin, doğrulun geri alın ey!" diye bağırır (s. 23). Bunlar vapurun son sözleri olur. Sonra halkla bir özgürlük dansı yapar; bir Baküs şenliğidir bu dans: Vapur ve halk birlikte dönerlerken vapurun "güvertesine, küpeştesine tırmanmış, kılkuyruklar, karabataklar, şeytan minareleri, tarak, yalıçapkınları, martılar, su tavukları, yelkovan, sakalar, mayna kuşları, yılan balıkları, yosunlar" da onlarla birlikte döner"; "sanki bugüne değin yasaklanmış ama yüzyıllardır özlenmiş bir bayramı kut[lamaktadırlar]". "Sonra neden olduğunu bilmeden kaçmaya başla[rlar]. Bir takım adamlar halkı dağıtarak gel[mektedirler], yüzlerce insanı yaralamış, öldürmüş, tutuklamışlardı[r]" (s. 24). Bu sözsüz şölenden sonra vapur bir başkalaşıma daha uğrar ve bir hayal gibi gözden kaybolur:

VII.

> Vapurun uçarcasına yol aldığını anlıyorduk, ola ki vapur da değildi artık [yine bir başkalaşım], karanlıkta, arada bir önümüzde çakan ve yiten bir kırmızı çizgi, ardından bağrışıp çağrışmalar, çocukların cıyak cıyak ağlayışı, gırtlağı paralanırcasına böğrüşen erkek sesleri ve haykıran kadınlar. Vakit vakit geliyordu bu sesler kulaklarımıza,

ardından gene bir kırmızı çizgi, karanlık ve haykırmalar, ne olduğunu bilmeden bizim de katıldığımız haykırmalar (s. 23).

Vapur bir ışıyıp bir kaybolan bilince dönüşmüştür, bu vapurun son başkalaşımıdır. Işığın kızıllığı bu bilincin sol bir bilinç olduğunu çağrıştırır. Bu ışımalar arasında karanlıklarda duyulan haykırışlar ise elbette askerî darbeleri izleyen işkence dönemlerine, özellikle de tabii 12 Eylül döneminin vahşetine göndermedir. Ama 12 Mart ya da 12 Eylül özellikle adlandırılmadığına göre hedefte olan benzeri tüm totaliter uygulamalardır.

VIII.

Leyla Erbil'in "Vapur" başlıklı öyküsünü fantastik bir başkalaşım öyküsü olarak incelersek yazarın özgürlük temasının değişik boyutlarını sergilemek üzere başkalaşım motifini seçtiğini söyleyebiliriz. Gerek edebiyatta gerekse görsel sanatlarda kullanılan en yaygın başkalaşım türlerini şöyle gruplandırabiliriz:

1. İnsanın hayvan, bitki, kaya (taş) ya da bir eşyaya dönüştüğü başkalaşımlar
2. Kısmi başkalaşımlar: İnsan başlı at (*centaurs*), yüzü ve vücudu kadın, ayakları ve kanatları kuş olan canavarlar (*harpies*), deniz kızları (*mermaids*)
3. İkizine ya da çiftiline dönüşme
4. Bir sanat eserine –heykele, resme– dönüşme (*Dorian Grey*)
5. Bir alete, robota, kuklaya, mankene dönüşme (*Otomatik Portakal, Kumadam*)
6. Panteist buluşmayla evrenle ya da doğayla bir olma; evrene karışıp/katılıp benliğini doğada/evrende eritme, Nirvana, cezbe, Mevlevi kavuşması gibi başkalaşımlar en eski mitolojik öykülerden bugüne dek cazibesini sürdürmüş masallardır.

Başkalaşım türlerini ise şöyle sınıflandırabiliriz.

1. Benlik/kimlik başkalaşımları. Bu başlık altında gerçekleşen başkalaşımları konu alan edebi yapıtları incelemekte başvuru-

lacak yöntemler psikoloji ve felsefeden yararlanır ve edebi eleştirinin disiplinlerarasılığının kaçınılmazlığını kanıtlar. Öteki, ikiz, çiftil anlatıları, çift cinsiyetlilik öyküleri özellikle psikanalitik eleştiri ve incelemeye davetiye çıkaran öykülerdir.
2. Antropolojinin konusu olan başkalaşımlar da, totem, cezbe, beden değiştirme, kurt adamlık, vampirlik, edebi uygulamalara esin kaynağı olmuş başkalaşımlardandır.
3. Başkalaşımın dinlerdeki en yaygın örneği ise ruhun beden değiştirdiğine ilişkin inançtır.

Yine de edebiyata komşu disiplinler arasında başkalaşım teması söz konusu olunca başı psikoloji çeker. Psikolojide başkalaşım travma teorileriyle açıklanır. Travma çözümsüz kalmış, dile gelmemiş/getirilememiş, bilinçdışına itilmiş ağır ve acılı anıdır. İşte bu yüzden, dile getirilemediği için travmatik deneyim bedende kaydolur; sonra bu kayıt bağımsızlık kazanarak farklı bir beden algısı yaratabilir. Başkalaşımla mutlak yabana, ötekine öykünme ve kendini tümüyle kendi olmayana dönüştürme, kendiliğin doğasından tümüyle sıyrılma ve böylece bütün doğal ve toplumsal kısıtlamalardan bağımsızlaşma da amaçlanabilir; bu amaçlar başkalaşım arzusunun temelinde yatabilir. "Vapur"da en mesafeli, olgusal anlatıdan en mesafesiz sübjektif anlatıya geçiş bu türden bir başkalaşım arzusunun, travmatik deneyimin biricikliğinin, paylaşılamazlığının, yalnızca ve yalnızca o bedene ait olduğu için ancak o bedenin çıkarabileceği çok mahrem fısıltılar, çığlıklar, nağmelerle iletilebileceğinin de karinesidir.

O zaman şunu söyleyebiliriz: Başkalaşımın bir niteliği de dil ötesi bir deneyim olmasıdır. Bunun bir nedeni bilinçdışıyla kuvvetli ilişkisi ise, bir diğer nedeni de her türlü sınır ve tanımdan sıyrılma, tümüyle başka bir şeye dönüşerek yepyeni bir kimliğe kavuşma arzusunu göstermesi olabilir. Kimlik dille belirlenen bir şeydir. Kadın erkek kimliğinin bir dil kurgusu olduğunu, kadınlık ve erkekliğin biyolojik farklılıkların ötesinde dil içinde üretilmiş kimlikler olduğunu feministlerin cinsiyetçilik çalışmaları sayesinde artık biliyoruz. Simone de Beauvoir da zaten "kimse kadın doğmaz, kadın olur" derken tam da bunu kastediyordu. Dolayısıyla başka-

laşım öykülerinin bir boyutu da dilsel başkalaşımı denemek, bunu bedenin başkalaşımına koşut olarak sürdürmektedir.

Dilsel başkalaşım taktikleri kamusal dilin ya da resmî dilin, çeşitli oyunlarla bozulmasıdır. Bu oyunlar arasında cinas, kinaye, sesteş fakat anlamı farklı kelimeler kullanma, sözcükleri birleştirerek ya da onları çarpıcı biçimde hecelere bölerek deforme etme ve bu çarpıtmalardan çarpıtıcı imalar üretme, anlamsız sözcüklere başvurma gibi taktikler sayılabilir. Oğuz Atay, bildiğimiz gibi, bunun ustasıdır. Perihan Mağden de *İki Genç Kızın Romanı*'nı bu tür dil başkalaşımı taktikleriyle yazdı. Böceğe dönüşen Gregor Samsa'nın sanki böcek değilmiş gibi sıradan, günlük, resmî, iki yüzlü, kendinden güçlülere yaranmaya çalışan, zayıfları ezen bir dille düşünmesi aslında günlük hayatta dilin ne denli yetersiz, sahte, yanıltıcı, gerçekliğe uzak kullanıldığını gösterir. Gogol'un *Palto*'sunda örneğin, giydiği paltoyla özdeşleşen, neredeyse o paltoya dönüşen Akaki Akakieviç, sözcükler onun için bir şey ifade etmediği sürece mutludur; ne zaman ki günlük dilin işlevsel olduğu dünyaya katılır, sonu gelir. Ama dilsel başkalaşımların gerek bilinçdışı korku ve arzuları nasıl yüzeye çıkarabildiği, gerekse düşünmeden kullandığımız dilin kimi zaman yaşamımızın abesliklerini nasıl örtbas edebildiğinin sergilenmesi en çok Lewis Carroll'un ünlü başkalaşım öyküsünde, *Alis Harikalar Diyarında*'da kullanılmıştır.

Bir karakterin toplumun diliyle tanımlanmamış, yalnızca kendine ait bir kimliğe kavuşup kavuşmayacağı, böyle bir kimlikle yaşayıp yaşamayacağı sorusu, başkalaşım temasının ana sorusudur. Çok mahrem bir deneyimdir başkalaşım ve bu yüzden de çok mahrem bir dil, giderek hatta dilsizlik gerektirir. Bu öykünün dipnotla kaynağı bile belirtilen kamusal bir dille başlaması, oradan söylence diline, çocuğun travmatik deneyimini hatırladığı kişisel diline, derken vapurun "ey" hitaplarıyla gerçekleştirdiği kamusal hitabet diline ve Baküs ayinini izleyen,

Vi ya vi ya fi çı man he ya he ya hey
Sa ka la la ta ka ya mo la mo la hey
He ya mo la he ya ye sa ya sa ma sa hey
Ha ha ha hah ha ha ha hah ha ha ha hah hey

diye giden (s. 24) anlamsız ezgiden sonra vapurun sessizliğine yaptığı geçişlerle Leyla Erbil tematik başkalaşım öyküsünü dilde gerçekleştirdiği başkalaşımlarla destekler. İki başkalaşımda da amaç aynıdır: Bedeni ve zihni onları tanımlayan, denetleyen, yönlendiren her türlü baskı ve etkiden bağımsız kılmak.

İşte bu noktada bu öyküyü kadının ya da marjinalleştirilmiş ve toplumun tanımlayarak üzerinde siyasi ve hukuki egemenlik kurduğu bütün gruplar ve özneler için bir özgürlük öyküsü olarak okuyabiliriz. Çünkü bu öyküde Leyla Erbil bedensel başkalaşımı, dilsel başkalaşımı da yedeğine alarak, temsil politikalarıyla tanımlanmış bütün kategorileri altüst etmek üzere kullanır.

Peki vapurun özgürlük yolculuğu başarıyla tamamlanmış, vapur menzile ulaşmış mıdır? Son ve sekizinci bölümde duyduğumuz ses artık büyümüş olan çocuk anlatıcının erişkin sesidir. Hâlâ yanıtlayamadığı bir dizi soruyu ardı ardına sıralar bu ses:

> Boğazda hiçbir nenleri değiştirmeksizin salt hokkabazlık edip çevresindekilere kendisini sevdirdiğini sanarak; insanların temel yaşamlarını bozamayıp onları sadece arada bir eğlendirdiği, avuttuğu için, bir bakıma kandırdığı, başkaldırmaya değil de boyun eğmeye doğru itelediği için onları, kendi yanına çekemediği için **çaresiz, tek, umutsuz** olduğunu sandığı için kıymış mıdır kendi kendine vapur? (s. 25)

Bu soruyla vurgulanan sanatın işlevselliğidir: Sanat bir kaçış vesilesi midir; hele de vapur öyküsünde olduğu gibi fantastik başkalaşımcı bir yapıtın kime ne faydası olabilir? Sanat toplumsal faydayı, toplumsal bilincin keskinleşmesini, yükseltilmesini yaratıcılığın sınırtanımaz fantezileriyle birleştirebilir mi? Sanatçının sanatın bu iki işlevini birden yerine getirebilmiş olmanın doygunluğunu tatması mümkün müdür, yoksa ne yaparsa yapsın kendini hep tek, çaresiz, eksik ve yalnız hissetmeye mi yazgılıdır? Veee, bu yalnızlığın, çaresizliğin sonu intihar mıdır?

İkinci soru daha umutludur:

"Gecenin ortasında, yıkım ve yakmalarını, çığlıklarını nasıl yankıladığımızı, duymuş, bilmiş, umutsuzluğa düşmenin gereksizliğini kavramış, yapabileceğinin ne olduğunu çok iyi bilen bir taş par-

çası denli yeni bilinçler yaratmak üzere, başka ülkelere doğru yola çıkmamış mıdır? Sevinçten gözleri yaşarmış mıdır?" (s. 25). Sanatçı, her şeye rağmen, yapıtıyla bir bilinç tortusu bırakabilir ve bu işlevini sürdürmek üzere yaratıcılığına devam edebilir mi?

Üçüncü soru ikinci sorunun iyimserliğini destekler mahiyettedir: "Uykularımızın içinde bugün bile düdük sesleri duyarak uyandığımızı biliyor mu?" (s. 25). Demek ki o kadar da boşa gitmemiştir vapurun uğraşı.

Ama sonra gelen sorularla, sanatçının intihar etmese de çaresiz bir yalnızlığa mahkûm olduğunu, farklılığın ve özgürlüğün bedelinin bu yalnızlık olduğunu, umutsuzluk anlarının umut anlarından daha çok ve daha parçalayıcı olduğunu iletir:

"Hiç vardiyacısı, nöbetçisi olmadan bir vapur bağlar mı? Vapur olur da, kopar gider de kaptanı ortaya çıkmaz mı? Hani benim kaptan köşküm serdümenim? Davlumbazımı çok özledim, diye ağlamaz mı? Şimdi ben ne olacağım diye haykırmaz mı?" (s. 25). Vapurla özdeşleşmiş anlatıcı sesi yalnızlığından, güveneceği birinin olmamasından yakınmaktadır. Özgürlüğün bedeli yalnızlıktır (hatta parçalanmaktır).

"Babam kimdi benim, neredeydi, neden hiç dönmemişti?" (s. 35).

Öykü bu sorulara yanıt vermez, yine de başkalaşımı ani, sonu belirsiz, kökten bir dönüşüm, bu tür bir dönüşümün getireceği bütün riskleri, yalnızlığı ve kararsızlıkları da göze almak koşuluyla, ancak cesaretle girişilecek bir deneyim olarak önerir.

Bir Hiciv Ustası Olarak Adalet Ağaoğlu*

Estetik teoride hiciv, bireysel ya da toplumsal akılsızlıkların, kötülüklerin, yetersizliklerin alay, küçümseme, parodi, ironi yoluyla karikatürize edilerek eleştirilmesi diye tanımlanır. Hiciv üslubu, ince alaydan (Horace) sert eleştiriye (Juvenal ve Swift), kara mizahtan, saldırgan hakaretten, fantastikten distopyaya kadar pek çok edebi tür, üslup ve konvansiyon kullanılarak yapılır. Amacı genellikle toplumun ve bireyin ıslahıdır.

İster hafif ve ince alayla, ister kara mizahla yapılsın, hicvin etkili silahı ironidir. Burada modern ironiden söz ediyorum; postmodern ironiden değil. Yani söylenenin, durumun, tam tersinin doğru olduğunu ima etmek için kullanılan ironiden. Örneğin, "Evet, evet, çok dürüst adamdır," derken tam tersini kastettiğimiz, sözü geçen adamın aslında ahlâksızın biri olduğunu ima ettiğimiz ironiden. Ya da "Ne kadar mutluyum," derken jest ve mimiklerimizle tam tersini kastettiğimiz ironiden. Ya da, "Dimyata pirince giderken evdeki bulgurdan oldu," deyişinde ifade bulan, beklentilerin tam tersinin çıktığı ironiden. Anlamın hiçbir temelde sabitlenemediği, kaygan bir zeminde uzaklaşarak yiten, dilin hiçbir kalıcı anlamı taşıyamadığını göstermeyi amaçlayan postmodern ironiden değil.

(*) Adalet Ağaoğlu Sempozyumu, İstanbul Bilgi Üniversitesi, 16 Ekim 2014.

Türk edebiyatında, gerek şiir, gerek tiyatro ve gerekse öykü ve romanda hiciv kuvvetli bir gelenektir ve ağırlıklı olarak modern ironiye yaslanır. Bu kültürde modern ironi daha işlevselsdir de ondan. Çünkü zaten dil, anlam ve olgu arasındaki uçurumu siyasi olarak her gün yaşadığımız için, sözün gerçekten de hiç, ama hiç hükmü olmadığı için, dilin anlamsızlaştığı, her kavramın saatler içinde yeniden tanımlanarak sürdürüldüğü bir kültürel siyasal söylemle kuşatıldığımız için, aynı işlevi gören postmodern ironi buralarda fazladandır. Modern ironi ise her zaman binebileceğimiz sağlam bir dal uzatır. Olanın, olması gerekenin ne kadar tersi, olması gerekenden ne kadar uzak, olması gerekenle ne denli ilgisiz olduğunun altını çizen modern ironiyi kastediyorum.

Modern ironiye yaslanan hiciv pedantik değil midir? Evet, bir bakıma böyledir. Bu pedantizm edebi yapıtın etkisini, dolayısıyla değerini eksiltir mi? Yapıta göre değişir. İllüzyonlarla savaşan Dickens hicvi, devasa bir düş kırıklığının sonucu olan Swift hicvi, abesin sergilenmesine dayanan Aziz Nesin hicvi, hüzünlü Tanpınar hicvi; hepsi de yazar sesinin otoritesini hissettirir, verili durumların, olması gereken durumlardan sapma açılarını ölçer. Yapıtlarının edebi değerinden hiçbir şey de eksiltmez. Postmodern ironiye yaslanan bir metin için ise hiciv demek zordur. Otoritenin ve anlamın her adımda altını oyan bir metinden söz ediyorsak eğer, bu metin ironiyi varoluşsal bir açmaz, bir çıkmaz olarak kullanıyor demektir. Örneğin Beckett. Ya da Kafka. Ya da Borges. Giderek solipsizme yaslanan bu türden ironik anlatıları ben hiciv sayamıyorum, çünkü hicvettikleri şeyin kendisi oluyorlar. Postmodern yazının ironisi bana kendini kendi eliyle bir çıkmaza hapseden solipsistleri hatırlatıyor.

Türk yazınında hiciv etkili ve kuvvetli bir gelenektir, demiştim. Romanda, daha Tanzimat'ın alafranga züppelerinin hicvinden başlayarak, Hüseyin Rahmi, Tanpınar, Aziz Nesin, Oğuz Atay gibi ustaların hicivleri, Adalet Ağaoğlu'nun hiciv yazarlığıyla sürer. Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* dörtlemesinin dördüncüsü ve en son romanı *Dert Dinleme Uzmanı* da onun hicivdeki ustalığını bir adım daha öteye taşıdığı bir roman.

Dar Zamanlar dört romandan oluşur: *Ölmeye Yatmak, Bir Dü-*

ğün Gecesi, Hayır, Dert Dinleme Uzmanı. Ölmeye Yatmak'ın 1973'te, *Dert Dinleme Uzmanı*'nın da bu yıl [2014] basıldığını hatırlarsak, aradan kırk yıl geçtiğini görürüz dörtlemenin ilk romanının üzerinden.[1]

Ölmeye Yatmak'ta toplumsal hiciv en çok da Cumhuriyet ideolojisinin kadın ve erkek kimliğini nasıl şekillendirdiği konusunda işlevselleştirilmiştir. Kimlik ve özgürlük arayışındaki Aysel'in, öğrencisiyle bir otel odasında seviştikten sonra yataktan kalkıp da Anıtkabir'e doğru bakarken zihninden geçenler bir gece önce yaşamış olduğunu düşündüğümüz şeylerden, yani cinsel deneyimin hafızasından, oldukça uzaktır: "Okudum o kadar, öğrendim. Koştum, koştum... Neredeyse yoruldum. Ama daha vatan... Kurtarmak, yüceltmek, öğrenmek, öğretmek, koşmak daha... Daha uygarlaşmak... Batı... Az gelişmiş... [...]Daha kurtarmak..." *Ölmeye Yatmak*'ta hiciv dilini mükemmel kullanır Adalet Ağaoğlu. Kendini Cumhuriyet ideolojisine adamış, hiç sorgulamadan o hazır kimliklere bürünmüş Dündar Öğretmen'den başlayarak, bu romanın solcusu da, faşisti de, askeri de, aydını da, hep kendilerine özgü söylem ve sebeplerle "Atatürk'e layık bir Türk olmak" formülüne bağlanmış karakterlerdir.[2]

Tam bir kara mizah yapıtı olan trajikomik *Fikrimin İnce Gülü,* Ağaoğlu'nun en sevdiğim hiciv anlatısıdır. Romana adını veren şarkının beste ve güftesini hatırlayın: *Fikrimin İnce Gülü, Gönlümün şen bülbülü, O günkü gördüm seni, Yaktın ah yaktın beni.* İlk görüşte aşk. Ve sonrasında tutku. İçli içli ifade edilen bir saplantı. Bayramın saldırgan, bencil, hoyrat aşkının ve bu aşkın nesnesi olan Mercedes'in tam tersi bir tutku. Fikrin ince gülünün yerine geçen Mercedes, sonunda soğuk bir demir yığınına dönüşecek, bu süreçte Bayram'ın fikrî birikiminin zavallılığı, patolojisi, saldırgan bencilliği sergilenecektir.

Dörtlemenin son kitabı *Dert Dinleme Uzmanı* da, *Fikrimin İnce Gülü* gibi, baştan sona hiciv biçiminde yazılmıştır. Bu romanda hicvin hedefi fırsatçı genç yazarlar, iltimasçı editörler –ki saf anlatıcımız da bunlardandır– aciz entelektüeller, arsız intihalciler, tek

1 Adalet Ağaoğlu, *Dert Dinleme Uzmanı*, İstanbul, 2014.

2 Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*, İstanbul, 1973.

amacı maddi ve manevi sömürü olan, çıkar üzerine kurulu sözde dostluklar, yüzeysel eleştirmenler, dar görüşlü feministler, hemcinsini kıskanan kadınlar, iyi niyetli hayırseverleri sömüren devlet kurumları ve daha bunun gibi pek çok kimi kurumsal, kimi kültürel, kimi de yazarın kendi yaşadığını sezinlediğimiz düşkırıklıklarını sergileyen bir eleştiriye dayanır *Dert Dinleme Uzmanı*. Bu son hicvinde yeni bir üslup deniyor Adalet Ağaoğlu. Sanki daha postmodern ironiye yaklaşan, ama tam oraya varmadan duran bir ironi kullanıyor. Ne demek istediğimi anlatmak için *Fikrimin İnce Gülü*'nün şu iki pasajına yakından bakalım: Önce Bayram'ın arabasına olan sevdası: "Oh, çok şükür. Çok şükür Allahıma! Bizimki orda işte. Kuzu kuzu beni bekliyor. Dinlenmiş. Dirilmiş. Oh yeri de gölgelik. Çok yorduk bunu, çok hırpaladık İstanbul yolunda. Dinlen kızım. İyi dinlen. Allah kısmet ederse beş saate kalmaz Ballıhisar'dayız."[3] Açık bir istihza var burada. Bayram'ın düşüncelerini sergileyen ve bu düşüncelerle alay eden bir yazar sesi. Sonra bu yazar sesi daha da sertleşiyor, ama sanki hâlâ Bayram'ın bilincini aktarıyormuş gibi yapıyor: Ne var ki, şimdi durum daha ciddi:

"Saflığının, el değmemişliğinin büyüsü bozulmuş, artık kendisinin olmaktan çıkmış bir yavuklu, bir eş, bir sevda şimdi bu Mercedes onun için. Onunla yeniden yanyana olması, bu bal rengi gövdede yabancı diş izlerini, başkalarının bıraktığı morlukları, başkaları tarafından açılmış yarıkları, yırtıkları bile bile ona beslediği ilk gölgesiz sevgiyi duyması olanaksız artık. Geçenleri unutmak. Olanları olmamış saymak" (s. 196).

Burada yalnızca Bayram'ın patolojisini, araba fetişizmini anlatmıyor; Türk erkeğinin patolojisini, kadını bir mal gibi sahiplenmesini, hoyratlığını, ya benimsin ya hiçsin tavrını da anlatıyor, yargılıyor ve okuru da bu yargıya katılmaya davet ediyor. Onu ironi yoluyla bilinçlendirmeye çalışıyor.

İroninin arkasına saklanmayan, doğrudan yargılayan, otoriter yazar sesi. *Dert Dinleme Uzmanı*'nda ise bu otoriteyi çeşitli yöntemlerle kırmaya çalışıyor Ağaoğlu. Bunun için ilginç üç kip kullanıyor: Şimdiki zaman için "mekte" "makta" (yani, yapıyorum yerine yapmaktayım) diyen monoton bir kip, eyleyen özneyi edilgenleşti-

3 Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü*, İstanbul, 1976, s. 150.

ren, "gördüm, gittim" yerine "görülmüştür, yapılmıştır" diyen resmî evrak dili ve en özneleşmeye yaklaşan yerlerde de, bu kez, "yaptım, yazdım, söyledim" yerine "yapmışımdır, yazmışımdır, söylemişimdir" diyerek kendiyle dalga geçtiğini fark ettiren uzaklaştırıcı, gayrişahsi bir kip. *Dert Dinleme Uzmanı*'ndaki uzman anlatıcı bir editördür; ama saf, hep kandırılan bir uzman, herhangi bir şeyin uzmanlığından epeyce uzak, ancak tırnak içinde "uzman". Bu kipler anlatıyı tekdüzeleştiriyor ve yer yer boğucu bir monotonluk yaratırken, dert dinlemenin de aslında ne kadar sıkıntılı, bezdirici bir iş olduğunu hissettiriyor. Ve anlatıcıyı da bir kahraman yerine bir antikahraman olarak resmediyor. Böylece hem otobiyografik öğeleri karartıyor hem de postmodern ironiye yaklaşan, Erasmus ironisi diyebileceğimiz bir tür ironiyi işlevselleştiriyor. Öyle ya, anlatıcı uzman aslında saf bir uzmansa, sürekli yanılıyorsa, bu anlattıklarını aktarmasındaki doğruluk payına ve değerlendirme yeteneğine ne kadar güvenebilir, saptamalarına ve yargılarına ne kadar katılabiliriz? İroni bu noktada duruyor. Postmodern açılımını tamamlamıyor. Çünkü romanın sonunda keşfediyoruz ki, uzmanımızın başlangıçta başka hülyaları varmış. Şiir yazarmış. Ama büyük bir düş kırıklığı yaşadıktan sonra şiirlerini imha etmiş. Başarısız bir şair, başarılı bir editör olmuş. Bunun sorumlusu da kendisi değil. Yaşadığı ortamın sert, yıkıcı, yaralayıcı iklimine dayanamamış, o iklimde yeşerememiş. Çünkü o iklim hicvin hedefi olan ve yukarıda listelediğim tüm olumsuzlukları barındıran bir iklim. Son tahlilde Adalet Ağaoğlu'nun yazar sesi otoriter bir sestir; doğrularını dümdüz söyleyen, ima eden, ironi yoluyla ileten, abesle sivrilten, idealist bir yazar sesi.

Benim sevdiğim bir hocam, "Her gerçekçi iflah olmuş bir idealisttir," derdi. Hicivciler bir anlamda iflah olmamış idealistlerdir. Bu nedenle de anlatı sesleri, tonlamaları, belki de kaçınılmaz olarak didaktik ve pedantiktir. Bir miktar yukardan bakan, kibirli ve otoriter bir üslup gerektirir hiciv. Bu üslup ancak komik tarzla kırılabilir. Kara mizah da olsa, mizah, başarılı olduğu ölçüde, hicivcinin bu otoriter, pedantik sesini kırar, yumuşatır. Güldürerek nefes aldırır. Aziz Nesin bunun önde gelen ustasıdır. Adalet Ağaoğlu'nda hiciv sesi farklıdır. Komik öğeyi kullanır elbette, *Ölmeye*

Yatmak'ta Aysel'in tez yerine sunduğu bir tencere dolma rüyasında olduğu gibi. Ama kişisel bir kırılganlık da barındırır. *Bir Düğün Gecesi* ve *Hayır*'daki gibi. *Dert Dinleme Uzmanı*'nın tonu yer yer keskin, hırçın ve suçlayıcı olsa da, artık bu dünyayı böyle kabullenmiş, vurdumduymazlık zırhına bürünmüş bir tınısı da vardır. Anlatıcı bu tını yüzünden bir antikahramandır. Islah ve iflah olmuş bir idealisttir belki bu antikahraman ama yazarından uzaklığı, Adalet Ağaoğlu'nun ıslah ve iflah olmayacak bir idealist olduğunu göstermiyor mu?

Yasta "Hah" Dedirten*

Yas anlatıları en geniş anlamıyla kaybın anlatılarıdır. Bu kayıp sevgili, dost, akraba, hayvan, eşya ve tümünü içeren kayıp bir zaman olabilir. Böyle bakınca Proust'un *Kayıp Zamanın Peşinde* adlı romanı da bir yas romanıdır.

Yas anlatıları deyince aklımıza özlem, telafi ya da teselli amacıyla bir umuda sarılma ihtiyacını dile getiren duygusal ve çoğunlukla abartılı ya da kaybın telafisinin mümkün olmadığının idrakini yansıtan ve bu idraki duygusallığı bastırarak, duygusallığa teslim olmadan yazıya taşımaya çalışan anlatılar gelir. İkincisi, yanıtı bulamayacak da olsa ölümün bilgisini arayan, soru soran, ölümle konuşan, geçmişi diriltmenin imkânsızlığına sorularla direnen anlatılardır. Ayrıca, kaybı izleyen reddin, başkaldırının ve inkârın anlatıları da yas anlatılarıdır. O zaman şöyle bir edebi türle karşı karşıyayız: Konusu alabildiğine geniş, ama ve belki de bu yüzden, anlatı tekniği çok belirli, çok eski ve çok konvansiyonel bir edebi tür. Kuralları belli. Ama yas da kuralla tutulmaz. Daha başından paradoksal bir çabadır yası anlatmak. Zor çaba.

O zaman biz de en geniş ve en dar özelliğine odaklanalım yas anlatılarının: Kişisel ve sembolik anlamıyla kayba (kim ve ne için yas?) ve bu kaybın yazıya yansıtılması tekniğine (ağıt, mersiye).

(*) "Edebiyatta Yas", panel, Boğaziçi Üniversitesi, 13 Mayıs 2015.

Ben de bugün "Yasta hah dedirten nedir?" sorusunun yanıtını, Birgül Oğuz'un yas öyküsünde uyguladığı tekniğe dikkat çekerek arayacağım. Yas, Oğuz için ölüyü ve ölümü düşünmek, uzun üzgün adam betimlemesiyle (Bilge Karasu'yu da çağrıştırarak) tanımladığı ölüyü ve ölçüye gelmeyen zamanı, yani yaşamla ölüm arasındaki zamanı düşünmek, ama bu iki düşünceyi de doğallıkla, akasyanın yere düşen gölgesi gibi bir doğallıkla anlatabilmeyi denemek. Oğuz'un, "Akasyanın yere düşen gölgesidir düşünce," derken bunu kastettiğini sanıyorum. Abartısız, gerçek, içten, doğal. Ama *HAH* bunun altından kalkmış bir öykü.

Yas, ne yazıyla, ne resimle, ne anıyla, ne dövünmeyle, ne ağlamayla, aşılmaz, aşılamaz ve bitmez. Yas yalnızca "tutulur". Yas tutmak deyimi bu sürekliliği ve durağanlığı ifade eder. Oysa yas ritüelinde, cenaze, dua, taziye gibi âdetlerde buna ters düşen bir şey vardır, bir oldubitti, bir görev yapıldı eylemi, çoğunlukla yaslıyı teselliden çok isyana sevk eden bir ritüel. Aşağıdaki satırlar yaslının bu ritüele isyanını anlatır:

> Bakmaya gözüm yok ki bakayım gözlerinin içine gitsinler. Dedim, zamanla giderler. Bir bildikleri var. Onları bir araya getiren bir şey var. Bunca ah ve vah, her biri başka duayla kıpırdanan, bunca dudak. Havaya açılmış her elde içi kahır dolu görünmez bir çanak. Sonra yine ve hep ah ve vah...[1]
>
> Bir dilim olsa bas bas diyeceğim: Savulun! Bu nasıl çember, daralıyor. Dudaklar durmuyor şiddetleniyor rüzgâr. Bu nasıl çember, soluk aldırmıyor. Sabır, ah, irmik, zaman, filan. Tenha silme ayak izi. (Kaçacak yer yok, her yeri doldurmuş taziyeciler.)
>
> Sonra bir de gözlerini göğe dikişleri var. Gözlerinin bir tuhaf hesap soruşu var. Bunlar nasıl göz, takatimi içiyor. Ya hu! Tenhada göz ne gezer. Ne var orada o gökte, bin in cin kuzgun boz tilki aşkına, ne var? Uzaktan iplerle ağır ağır indirilen bir savaş arabası mı bu Allah?
>
> Ne var ulan, ne? Savulun! Siz sağ olun. Ne haliniz varsa onu olun, ama savulun savulun! Dile gel Akasya ey dile. Sağ olsunlar ama savulsunlar da, söyle! (s. 16)

1 Birgül Oğuz, *Hah*, Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s. 16.

Yas evinden bir tirat okuyoruz burada. Anlatıcının tiradı. İsyanı da. Tek isteği yalnız kalmakken dualar, irmik helvaları, başın sağ olsunlarla uğraşmak zorunda kalmanın isyanı. Ah ve vah dinlemek zorundalığı. Oysa ona gereken ne ah, ne vah, ne dua, ne irmik, ne teselli. Ona gereken tenha. Ona gereken insandan değil, dil öncesinden, bilinç öncesinden çıkacak bir ses. "Gölgeleşmiş düşünceden" de uzağa taşıyacak, cana acı veren şuuru ("şuur ki cana acıdır") yok edecek bir tenha, Akasyanın dili, AH da değil, VAH da değil, HAH!

Birgül Oğuz *HAH*'da kendisini bu sese taşıyan yasını anlatır. HAH sesinde karar kılarken denediği diğer sesleri duyurur, o seslerden yaptığı resimleri sergiler, bu sesli resimler için *vignette* yöntemini seçer. *Vignette* süs, resim, çerçeve, edebiyatta çok kısa öykü, çok kısa tasvir, anlamına gelir. Modernistlerin, özellikle de Eliot, Joyce ve Woolf'un, resim ve sinemayı edebiyata taşırken kullandıkları bir yöntemdir. Anlatı resim resim, sahne sahne, ileri geri gelişir; kronoloji belleğin egemenliğine geçer; bellek konuşur. Yer ve zaman belleğe taşınır, bellek neresi derse orasıdır, ne zaman derse o zaman, kim derse odur. Bu yüzden kolay okunur anlatılar değildir *vignette* anlatıları. Ama bir o kadar da etkileyici anlatılardır. Ben şimdi *HAH*'ın *vignette*'lerinin bu etkiyi nasıl gerçekleştirdiğini anlatmaya çalışacağım.

Birinci *vignette*

> Zaman hızla daralıyor ve sıfır noktasına ulaştığında imkân ve mekândan arınıyor. Bunu idrak etmesi mümkün değil insanın ama yine de sezebilir... Gülümsüyor Rû'ya, kendinden bir adım öteye göz dikiyor, sahildeki hasır şemsiyenin akşamüstü saatlerinde sağ tarafa devrilen gölgesinden bakır rengi çakıllara yürüyüşünü gözünün önüne getirmeye çalışıyor babanın. [*Yani belleği aşmaya, hayal etmeye çalışıyor.*] Ayakları suya değesiye dört, olmadı beş adım atmış olmalı. Suyun serinliği onu düşündürtmüş olmalı. Onca saat sahilin boşalmasını, suyla başbaşa kalacağı ânı beklediğine göre, sudaki ilk adımını çok beklemişlerin yapacağı gibi ivedilikle atmış olmalı. Ama sonra durmuştur belki yine. İşte burada duruyor RÛ'ya da. Sahilde, ayakları suyun serinliğine alışan,

> bu aradaki belki de telaş etmenin anlamsızlığını düşünen, çünkü önünde geniş bir zaman gibi çalkalanan suya ister istemez bakakalan babanın silueti Rû'yadan uzaklaşmaya başlıyor. Babanın ayaklarının altından çekilen çakılın sesi giriyor araya. Dalgaların kıyıya bırakıp geri içine çektiği deniz topu, uzun sürmüş bir sahil gününün [*Karasu'ya dikkat*] ardında hatıra diye bıraktığı çerçöp giriyor. Elinde değil Rû'yanın, o bir adım ötedeki kaçıcı âna her yaklaşmak istediğinde biraz daha uzak düşüyor ona. Kıyıya vurup tuzla buz olan dalgaların sesi, babanın hemen ardında ileri geri sallanan iğdelerin ve koca çınarın hışıltısı galebe çalıyor. Her şey bulanıyor ve Rû'ya bir türlü babanın alelade bir dalganın ağırlığına kendini (s. 73-74).

(DURDU ANLATI) Babanın boğularak öldüğünü anlıyoruz, "alelade" sözcüğü önemli, babayı ölüme taşıyan dalga herhangi bir dalga olabilir mi; katil bir dalga olmalı, özel bir dalga olmalı, belki o dalga kişileştirilmeli, klasik yas anlatılarında böyledir zaten, ama Rû'ya doğallıktan ayrılmaya kararlı, düşüncesini alabildiğine soymaya, sadeleştirmeye kararlı.

> Bunu çok düşündü Rû'ya, düşündüğünü bile bile düşündü. Ne var ki babanın son adımıyla bir önceki adımı arasında aşılmaz bir mesafe vardı [*Mesafe önemli bir motif bu arada, ölçülemezliğiyle*]. Karanlığa dağılan koyu bir sis, zamanı zaman olmaktan çıkaran o ölçüsüz ve alelade adımı okunaksızlaştırıyor, dünyanın yüzünden siliyordu. Yine de son adımı olası kılan o korkunç bulanık ânın, hayatı yapan sayısız alelade an gibi, hâlâ bir yerlerde anlaşılmayı beklediğini biliyordu (s. 74).

Bu resim, anlatıcı Rû'yanın zihninde. Ama bu kez belleğinde değil, bir bellek yaratma çabasında. Sanki o ânı görmüş de şimdi hatırlıyor gibi yapmak zorunda. (Bu arada anlatıcımızın adının Rû'ya olduğunu ancak öykünün sonuna geldiğimizde öğreniyoruz, çünkü bundan önce anlatıcı sesi diğer iki kardeşin, Gül ve Gülnigâr'ın yasını yansıtırken kendini saklıyordu.)

Bu resmi bellekte çizmek imkânsız olunca, yazıyla da anlatmak imkânsız oluyor. Bunun yöntemini şöyle bulmuş Oğuz. *Ut pictu-*

ra poesis dediğimiz teknikle (yazıyla resim çizmek) *ekfrasis* denilen tekniği (varolan bir resmi, heykeli ya da sahneyi yazıyla anlatmak) karşı karşıya getirmiş, çarpıştırmış. Birincisi ne kadar mümkünse, ikincisi o kadar olanaksız. Ölümü anlamak ve anlatmak gibi. Biraz sezinlenir belki ama anlatılamaz. *Ut pictura poesis*, Türkçesi, resim neyse yazı da odur. Shakespeare ustasıdır bu tekniğin, gözümüzün önüne renkleri, sesleri, biçimleri, kokularıyla capcanlı bir resim çizer. Bomboş bir sahnede oynanan oyunlar için bunu yapmak zorundaydı; dekorun yerine geçecek resimleri yaratmak ve seyircinin muhayyilesinde canlandırmak zorundaydı. Ve yaptı da. Bir de bunun tersi var. Olan bir resmi yazıyla yeniden çizmek. Bir tercüme. Ve her tercüme gibi olanaksız, gerçeğini tekrarlaması imkânsız. *Ekfrasis* yöntemi bunu dener ama bu yöntemi kullanan birçok şairin deneyimi yöntemin mükemmel sonuç vermesinin mümkün olmadığıdır. Başka bir deyişle, bu rekabette yazı resme ulaşamayacağı ya ondan fazla ya ondan eksik, her durumda ondan başka olmaya mahkûmdur. Keats'in çömleğinin figürlerini düşünün, yazıya geçtiğinde hiçbir zaman tamamlanmayacak ânı simgeleyen o figürleri. O zaman Rû'ya'nın zihninde bir an için canlandırabildiği bir resim olsa bile, bunu dilde anlatamaz. Bir sahne resmeder hayalinde, ama o sahne tamamlanarak yazıya geçirilemez. *Vignette* bu yüzden yarımdır. Yazıyla resim yapmakla, bir resmi yazıya geçirmek tekniklerini karşı karşıya getirerek yasın anlatılmasındaki güçlüğe işaret ediyor Oğuz. *HAH* diyerek. Dilin ölümle kuramayacağı ilişkiyi özetleyen tek hecedir *HAH*. *Ut pictura poesis* ve *ekfrasis* arasında salınan gidip gelen bir yere varamayan *vignette* yalnızca sese o tek heceye ulaşabilecek bir *vignette*, hah şimdi anladım dedirten, ne anladın diye sorulursa eğer, anlayamadım ve anlayamayacağıma anladım diye cevap verecek bir HAH. Ancak yaklaşabilecek olan o ölçülemez uçucu ânı biraz da nefes nefese yakalamaya çalışan tek hece...

O zaman yası anlatırken dil ötesi bir ses de gerek yaslıya, o ses işte ne ah, ne vah, ama hah.

Bu HAHtan sonra Rû'ya annesini yasını yalnız tutması için gönderir. Yas paylaşılmaz çünkü, eşitlikle tutulmaz, bunun için de hakça paylaşımı olmaz: Hep bir taşıyanı ve taşıtanı olur.

"Sözün ferinin söndüğü yerde" (deyim Oğuz'un) beden acı çeker. İlginç olan şudur ki, bellek yasta da çok farklı çalışmaz; ilgili ilgisiz her şeyi hatırlar; bütün komikliğiyle etkafa olayını hatırladığı gibi. Bu yüzden yas belleğe de emanet edilemez. Emanet edilebileceği tek yer acılı bedendir. Yaslı beden, ya çok ya da az tepkilidir; ya çok uyarılmış ya da hissizleşmiştir. Kız kardeşler Gülnigâr ve Gül'de olduğu gibi.

İkinci *vignette*

> Zaten mahallenin köpekleri Troçki'yi öldürdüğünde, kapı eşiklerine mıhlanıp fır fır düşünen yine ben olmuştum. Küçüktük o zaman, idrak, hepimizin boyunu aşıyordu. Ama bir kez oraya erip Troçki'den arta kalan kedi biçimindeki boşluğu seyretmeye başladığımızda, bizi kardeş kılan ve bir arada tutan yasın nasıl da dağılgan bir kimya olduğunu anladım.
>
> Küçüktük işte, çevremizde dönen teselli aylasına, o sıkıcı yetişkin korosuna anlamadan bakıyorduk. Kalbimizde ne idiği belirsiz bir burgu çalışıyordu. Sol gözümüzün altında birer taze göz kanayarak açılıyordu. O güne dek dünya, altı gözümüzün altısına da birdi. Dünya o zamanlar, birbirimize açılıyordu. O güne dek dünya, altı gözümüzün altısına da birdi. Dünya o zamanlar, birbirimize raptolduğumuz cevherdi. Ama göğüslerimizde açan gözler o dünyayı bir daha hiç ama hiç görmedi.
>
> İlk soruyu Gül sordu: Allah nasıl biri? Sonra ruhu hışım ve redle bilendi. [*Bu Gül'ün yas biçimi.*] Gülnigâr ise hiç soru sormadı. Sağ elini sol göğsüne koydu ve bir kalbin ağrısını tarttı durdu. [...] Bense Gül'ü haklı ve aptal, Gülnigâr'ı ise yalnızca aptal buluyordum. Allah bir tuhaftı, evet, ama ee? Eldeki Allah'la idare etmeli, dünyayla uzlaşır görünmenin bir yolunu bulmalı, bu arada vakit kaybetmeden örgütlenip eyleme geçmeliydik (s. 24-25).

Bu ilk yası Rû'ya'nın. Yasın ayrı ayrı tutulacağını, bireysel bir şey olduğunu anladığı ilk deneyim. Ve yası en içtenlikle tutanın, yasa en sadık organın beyin değil beden olduğunu idrak ettiğinin anısı. Acı bütün dillerde bedeni çağrıştırır. Sıcak, soğuk, ılık, yumu-

şak, sert, yara, burgu, bıçak saplanması gibi fiziksel duyumsamalarla aktarılır, *HAH*'ta da acıyı böyle aktarır Oğuz. Bedenin duyularıyla deneyimlenen acının abartıdan uzak sadeliğine, dilden arınmışlığının gerçekliğine yaslanmak ister. Ama bunun için de elinde dil dışında bir malzeme olmadığını bilir; dile getirmeye çalıştığı acıyı, "hah"la çeker. Tam da burada başka bir paradoksa dikkat çekmek isterim. Eğer yas "hah"larla tutulsaydı, yalnızca "hah" hecesinin tekrarından oluşan teatral bir metin olurdu elimizde. Ama bence teatral bir metin değil *HAH*. Evet, unutulmayacak sahneleri var. Anlatıcının etkafanın karşısına geçip göbek attığı sahne, akşamları babanın hâlâ üstünde tüten fabrikanın kokularıyla eve gelişi, Memo ve onun babasıyla katıldıkları bir protesto yürüyüşünde yaşadıkları panik, bunların hepsi birer film karesi olabilir ama sonuçta bir yas metni olan bu öyküye egemen olan aksiyon değil duygudur.

Ve bu duygunun şiiri.

HAH aslında bir şiir.

Seçtiğim üçüncü *vignette*'e bakalım:

> Neydi akan, zaman mı mesafeler mi? Kaç kere yaprak döktü Akasya, kaç kere dirildi. Ya bu çember ne çemberdi. Üçtü, yediydi, kırktı. Gerisi çoktu zaten. Akasya çok uzaklarda hışıldıyordu. Dünya çok ağırdı. Ben çok azdım. Ve dilde sermayem bir ah kalmıştı.
>
> *Onu da deyivermişim: Ah*
>
> *Nasıl bir rüzgârı vardı ah'ın.*
>
> Ne olduysa onu söylüyorum. Yaprak fırtınası mıydı, bir kuzgun mu havalandı. Baktım, dört kürek. Beni, baktım, kazımışlar. Neydim ki ben artık, bir neydim. Baktım akasyasız bir gölge. Baktım, yerkabukta bir sıyrık. Derken, dört kişiydi, omuzlamış ben gölge öldüsünü. Sonra bakmamışım. Ben Gül.
>
> Ve hışıldıyordu Akasya, duyuyor muydum?
>
> "Yine geeel!"
>
> "Neey?"
>
> "Yine geeel!"

"Eey."

"Yine geel!"

"Vah!"

Tuttular, beni kara bir kadının içine tıktılar. Sonra da karşıma geçip "hah" dediler (s. 19).

Bu *vignette* mezarlıkta. Baba gömülüyor. Sahne Gül'ün bilincinden yansıyor ama ortak bir bilinç de bu. Üç kardeşin üç bedene bölünmüş ortak bilinci. Ya da üç kardeşte de dolaştırılan ortak bilinç. Yasın en dilsiz hali "ve dilde sermayem bir ah kalmıştı". Gömen dört küreği kendi bedeninde hisseden bir yaslı "beni, baktım, kazımışlar". Ölünün o dört kürekle toprağa değil de kendi bedenine gömüldüğü sanrısında bir yaslı. Omuzlanan cenaze, ben gölge öldüsü; öldüsüyle (yani ölenle) gömülen bir gölge kendisi. Akasya'nın çağrısına uymak isteyen bir yaslı, ama onu yas tutmaya mecbur eden diğer yascılar ve onu kara bir kadın haline getirdikleri an duydukları zaferle karışık rahatlama HAH'ı.

Haaah, şöyle!

Peki bu şiirin bir öyküsü var mı? Yas tutanı solipsizmden kurtaran, onu kendinden çekip çıkaran, paylaşamadığı yasının yerine paylaşabildiği bazı değerleri koyabildiği bir öyküsü? Ölümün anlaşılamazlığında, yarım kalan son cümlesiyle yazının devamlılığında karar kılan belki de yasın bittiğini ilan eden, bir öyküsü? Bence var. Birgül de zaten konuşmasıyla bu duygumu doğruladı.

Mandarinin Ölümü*

Çalışma programımda Aslı Erdoğan'ın yapıtları için böylesine dar kapsamlı bir yazı yoktu; tersine emekliliğimin dingin günlerine sakladığım bir çalışmaydı Aslı Erdoğan. Dolayısıyla hayran olduğum bir yazar olan Aslı Erdoğan'ın bir öyküsü hakkında yazdığım bu kısa yazıyı yetenekli, çalışkan, etkili, sorgulayıcı, sarsıcı kalemleriyle bizi zenginleştirdikleri için özgürlükleri ellerinden alınmış tüm yazarlara ithaf ediyorum. Çünkü bu bir yas yazısıdır, ama ağıtla değil umutla da tutulabilen bir yas yazısı; eğer kış gelmişse, bahar çok uzakta olabilir mi, diye soran bir yas yazısı.

Aslı Erdoğan'ın *Mucizevi Mandarin* (1996) başlığında topladığı öykülerinin ilki "Yitik Gözün Boşluğunda" başlıklı öykü. Bu çift odaklı bir öykü: Odaklarından biri Mucizevi Mandarin'in hikâyesi; diğeri bir organ: Göz.[1]

Anlatıcı geceleri Cenevre'nin eski kent sokaklarını arşınlayan uykusuz bir yazar:

> Dokunulduklarında yok olan silfidlerden daha nazlıdır benim uykum, onu düşlediğim an kaybolur gider. Bu yüzden ben de sokakları adımlamaya devam ederim. Göl kıyısına iner, Rhône Irmağı'ndaki küçük köprülerden birinden karşıya geçer ve sabahın ilk saatlerini kentin fuhuş ve uyuşturucu merkezi Paki'de karşılarım.

(*) "Aslı Erdoğan Edebiyatı", panel, Tarih Vakıf Salonu, 16 Aralık 2016.

1 Aslı Erdoğan, *Mucizevi Mandarin*, İstanbul, 1996.

...Karanlıkları, gölgeleri, eskiyi seçerim ben. Düşü gerçeğe, geçmişi bugüne, acıyı umuda yeğ tuttuğum için herhalde (s. 13).

Eski kent büyüler; zaman dışına çıkarır. Bu gece yürüyüşlerinin birinin sonunda, bir sabah kahvesinde, anlatıcı hikâyesini yazmaya başlar: "Yazarken ayrı bir varlığa, bir göze dönüşürüm ve yalnızca bir bakış olduğum sürece daha farklı bir gerçeklik kazanırım," der (s. 13). Öykü de zaten bu gece gezintilerini yansıtan *vignette*'lerle ilerler. Şehrin sathındaki bu yürüyüşler okuyucuyu dikey bir yolculuğa, iç dünyasına nüfuz etmeye davet eder. Ve bu dünya eski kentin sokakları kadar karanlık ve kaotiktir.

Öykünün bir odağı yaşlı ve çirkin bir mandarinin mucizevi yaşamı ve ölümü. Haydutların saldırdığı bu mandarin, aldığı sayısız bıçak ve kılıç darbelerine rağmen yaralanmayan bir kişidir. Bu muhteşem direncinden etkilenen çok güzel bir fahişenin onunla hayranlık ve şefkatle sevişmesi üzerine vücuduna aldığı bütün darbelerin yaraları açılır, ta ki mandarin kan kaybından kadının kolları arasında can verene kadar. Bu öykü, anlatıcının eskiden izlediği bir balenin, Çin efsanelerinden alınmış konusudur. Ve anlatıcının en sevdiği öykülerden biridir. Çünkü anlatıcının Mucizevi Mandarin'le ortak bir noktası bulunur: "Görünüşteki sertliğime, özgürlüğüme toz kondurmayışıma, ceviz kabuğuma rağmen, bana biraz şefkat sunanın kulu kölesi olmaya hazırdım" (s. 25). Nitekim, otobüste yanında oturan küçük bir kız onun gözünü fark edip sevgi ve şefkatle kolunu okşayınca, hiç kendinden ummadığı kadar ağlar (s. 41).

Öykünün ikinci odağı ise sargılar içinde, neden ve nasıl bu hale geldiğinin bildirilmediği, yaralı bir gözdür. Bu yazıda "göz" yoluyla iletilen çözümsüzlüğün, mucizevi mandarin meseliyle nasıl çözümlendiğini göstermeye çalışacağım.

Yaralı göz hem metaforik anlamlar taşıyan bir organ hem de etkileyen ve etkilenen bir madde, bir nesnedir. Metafor olarak çok çeşitli anlam ve imalarıyla öykünün dokusunu, dilini, imgelerini oluşturur. Nesneleştiği ölçüde ise dil dışıdır, zaman dışıdır ve yalnızca tiksinçtir.

Metafor olarak göz, bir dizi anlam ve imaları yüklenir. Anlatı-

cı bu anlam, atıf ve imaları birbiri ardına sıralar: "Aşkın gözü kördür" (Mahabaratha); "Kral Oedipus'un bir gözü fazladır" (Hölderlin). Dahası, yazı yazmak üzere oturduğu bir lokantada göz metaforunun neler ifade edebileceğinin bir listesini yapar: Bakış, duyum, duyumsallık, duyumsallığın yokluğu, yabancılaşma, benliğin yitirilişi, ayna, başkaları, uçurum, yokluk, **boşluk**, çukur, karanlık, mezar, körlük, Kassandra, kehanet, güneş, çöl, kuruluk, **boşluk**, yumurta, anne, yaşam. Uzun bir liste. "Yitik Gözün Boşluğunda"nın anlatı dili bu listeyi izler, içerir. Çok sıfatlı, çok imgeli, yoğun şiirsel bir anlatıdır bu. Yukarıda sayılan bütün öğeleri barındırır. Listeyi uyguluyorum:

> Bir gözümü yitirmiş durumda sokaklarda dolandığımda, karşıma çıkanlara dehşet verdiğimin farkındayım. [YABANCILAŞMA] Dünya üzerinde bunca felaket, acı, hastalık, sakatlık veren, neden tek gözlü bir bakışın insanları böylesine korkuttuğunu çözümlemeye çalışıyorum. Her an kara bir cadıya dönüşüp, onları geçmiş ya da gelecekteki günahları için cezalandıracakmışım gibi bakıyorlar bana. [BAŞKALARI] Sol gözümün yerini almış boşluğa, ışık yerine karşılaşılan beyaz duvara, bir çığlık gibi sahipsiz yaraya baktıkları an sarsılıyor, fenalaşıyor, kendilerinden kuşkuya düşüyorlar. [BOŞLUK VE DUYUMSALLIK] Genellikle kan çeker insanları; trajediden, idamdan, infazlardan kendimize bile itiraf edemeyeceğimiz denli gizli, yasak bir tat alırız. [BAKIŞ VE DUYUMSALLIĞIN YOKLUĞU] Ama ikiye bölünmüşlük bizi yok oluştan daha çok korkutur. [BENLİĞİN YİTİRİLİŞİ] Geçenlerde oldukça garip, komik bir düşünce geldi aklıma: İnsanoğlu birleşerek üremek yerine bakteriler gibi ikiye bölünseydi, yani parçalanma, doğumun ve geleceğin simgesi olsaydı, belki ben peygamber seçilirdim. [YUMURTA, ANNE, YAŞAM] Şimdi ise sadece lanetliyim. [KASSANDRA] Yalnızlığın, tek başınalığın, boşluğun, karanlığın, yarılmanın bir simgesiyim. Arzu ve yitiriş, ölüm, varlık ve bakış arasındaki derin, çözülemeyen ilişkileri kendi yüzümde taşımaktan da öte utanmazca sergiliyorum, zorla gösteriyorum [AYNA] (s. 54).

Tekrarlanan "boşluk" sözcüğünü özellikle vurgulamak isterim. Öykünün adı da zaten "Yitik Gözün Boşluğunda".

Julia Kristeva melankoli ve depresyon ilişkisini anlattığı kitabında depresyonlu narsisizmde yası tutulan kaybın dile getirilemeyen bir gerçekliğin yerine geçirilen bir nesne olduğunu söyler.[2] "Yitik Gözün Boşluğu"ndaki gözün kuşkusuz böyle bir yorumu da yapılabilir. Bu yorum öykünün yitik bir aşk hikâyesi boyutuyla, anlatıcıyla Sergio'nun ayrılmasıyla, dolayısıyla da anlatıcının yitirdiği sevgilisiyle ilişkisi kurularak da savunulabilir. Ama öykünün boşluğu tarif eden diline, kullandığı sıfat ve imgelerine yakından bakarsak, bu metni yalnızca yitirilen bir sevgili metni olarak okumanın yetersiz kalacağını görürüz.

Anlatıcının naklettiği bir karabasan –ki bu bölümün başlığı öykünün de başlığıdır– yaralı gözün simgelediği yokluğun yitik bir aşk hikâyesinden daha ileri bir anlam taşıdığını düşündürür.

> Son aylarda sık sık aynı kâbusu görüyorum. Beyaza çalan sarı renkli bir çölde, kayaların arasında tek başıma yürüyorum. Donuk bir güneş gökyüzünde asılı kalmış gibi, güneşten çok bir maskeyi, hatta gümüş bir parayı andırıyor, hiç ısı yaymadığı gibi ürpertici de. Yitirdiğim bir şeyi arıyorum ama neyi yitirdiğimi unutmuşum. Taşları, kaya parçalarını teker teker kaldırıyor, kovuklara, çukurlara elimi sokuyor, çılgınlar gibi arıyorum. Güneş delik maske bakışlarıyla beni izliyor. En sonunda bir taşın altında onu buluyorum. Mutluluktan içim içime sığmayarak hemen elime alıyorum, parmaklarımın arasında nazikçe, incitmemeye çalışarak tutuyorum. Ne kadar kırılgan olduğunun farkındayım, yeterince özen göstermezsem onu tam bulduğum an yine yitiririm. Soğuk ve cansız ama belli belirsiz bir titreşimi var. Bir iki damla gözyaşı salıyor. Sonra ansızın sessiz bir yok oluş çığlığıyla elimde ölüyor, kaskatı bir gümüş paraya dönüşüyor. Gökyüzüne bakıyorum, güneş de silinip gitmiş, belki de elimde tuttuğum ölü güneş. İşte o zaman aradığımın hiçbir taşın altında olmadığını anlıyorum. Hiçbir yerde değil. O YOK. Ağlayarak uyanıyorum.
>
> Benim yitik gözüm kişisel evrenim, hapishanem, dipsiz çukurum. Hem bir lanet, hem de kurtuluş (s. 54).

2 Julia Kristeva, *Kara Güneş, Depresyon ve Melankoli*, Bağlam Yayınları, İstanbul 2009, s. 13.

Beyaz, sarı ve gri renklerden, çöl ve kayadan oluşan bir yerde, donuk, soğuk, ısıtmayan bir güneş, bir maskenin deliğinden anlatıcıyı gözetliyor. Güneş bir göz, anlatıcı ise yitirdiği bir şeyi, taş ve kaya parçalarının altında, kovuk ve çukurlarda, soğuk güneşin izleyen bakışı altında arıyor. Bu arayışı açıkça onaylamayan bakışı altında. Peki neden? Gözetleyen güneş aslında o yitirilen şey olabilir mi?

Nitekim tam öyle oluyor. Anlatıcı aradığı şeyi buluyor. Büyük bir mutluluk duygusuyla. Ama çok da korkuyor. Bulduğunun çok kırılgan olduğunu bildiği için. Bu bir göz. Soğuk ve cansız olmasına rağmen hâlâ biraz hayat emaresi gösteriyor. Ama akabinde "sessiz bir yok oluş çığlığıyla" ölüyor. Aynı anda güneş de ölüyor. Kâbusun renkleri sarı, beyaz griyse (hepsi cansız renkler) duygusu çok kısa bir mutluluğu izleyen korku, kırılganlık, hüzün, acı ve ölüm. Güneş gözse eğer, göz de anlatıcının benliği. Hiç bulamayacağı, hiç ulaşamayacağı ya da ancak parçalarına ulaşabileceği benliği. Kâbus bunu anlamasına yarıyor: "İnsanoğlu birleşerek üremek yerine bakteriler gibi ikiye bölünseydi, yani parçalanma doğumun ve geleceğin simgesi olsaydı, belki ben peygamber seçilirdim. Şimdi ise sadece lanetliyim" (s. 54). Göz burada bir metafor.

Nasıl yaralandığı anlatılmayan kanlı ve irinli bir gözle dolaşmaktadır anlatıcı. Günde dört kez pansuman yapılmasına rağmen, nedense, bu gözden sürekli cerahat akmakta, göz iriniyle, kanıyla yüzün yarısını kaplamakta ve gören herkese acımayla karışık tiksinti duygusu vermektedir. Gene de, anlatıcı, sanki bu gözü "utanmazca sergiler"; "zorla gösterir" (s. 54). Göz şimdi bir nesne.

Sergiler, çünkü bu onun için insanlardan (dünyadan) hem intikam alma hem de onlarla iletişim kurma biçimidir. "Sol gözüm sanki içinde sürekli sigara söndürülüyormuşçasına yanıyor, durmaksızın pis, irinli sular salıyordu, sırılsıklam olmuş sargılar bu garip kokulu gözyaşlarını emmeye artık yetişemediğinden çeneme doğru sarı ırmaklar akıyordu. Masadakiler tiksintilerini gizlemek için olağanüstü bir çaba sarfediyordu doğrusu" (s. 27). Göz yalnızca acı ve tiksinti veren bir nesneye dönüştüğünde, insanlar üzerindeki egemenliğini pekiştirir. "Tek bir göz [bu insanlara] ölümden de katlanılmaz bir şeyi, ikiye bölünmüşlüğü, uyumsuzluğu, tamamlanmamışlığı, evrensel simetrinin yok oluşunu çağrıştırıyor.

Yitik gözümü,. yitirdiklerinin ya da yitirebileceklerinin yerine koyuyorlar. Bir uçuruma, çekimine kapılıp da içine yuvarlanacakları kendi uçurumlarına dönüştürüyorlar. Korkunç bir çukur, ışığı bile geri yollamayan bir kara delik oluveriyor" (s. 39).

Burada göz yalnızca korkutan, kaçıran, tiksindiren bir nesne. Dilin ulaşmadığı yerde bir kara delik. "Acıyı umuda yeğ tutan" anlatıcının, varsa insanlardan bir umudu, o umudu yok etmekle tehdit eden bir nesne. Zaten otobüsteki küçük kızın dışında bu nesneye sevgiyle yaklaşan da yok. Hiç kimse anlatıcıya o küçük kızın çekingen okşamasının döktürdüğü "mucizevi" gözyaşlarını döktüremiyor. Peki ya anlatıcı? Tek göz onu nasıl etkiliyor. O göz, kendisinden kopmuş bir uzuv gibi, bir nesne gibi, onu da aynı başkalarını etkilediği gibi etkiliyor. Bir farkla: O, bölünmüşlüğü, uyumsuzluğu, karanlık uçurumu, dilsizliği çoktan keşfetmiş olduğu için şerbetlidir.

Bu yaralı göz, sağlam gözle düşmanca bir etkileşim içindedir; sanki amacı sağlam gözü işlevsizleştirmektir. "Sırdaş gece" "gözün" sargılarını saklayarak" onu "karşısına çıkan bütün görünümleri oburca yiyip yutmaya çalışan bir göze dönüş[türür]". Sanki Hölderlin'in söz ettiği o "fazla" göz sağlam gözdür. Anlatıcı karanlık sokakları arşınlarken "gözden ırak bir çıkmaz sokağın kuytu bir köşesinde kendi[siyle] karşılaşma beklentisiyle" durmadan yürür (s. 17). Bu tuhaf arayış sırasında sağlam sağ göz işlevselliğini kaybeder; meydanı hasta sol göze bırakır. Sol göz ise egemenliğini bir dizi başkalaşım yaratarak dayatır.

> Henüz yarım saat geçmeden dekor tanınmayacak denli değişti. Gün boyu bütün yükü üstlenmiş sağ gözüm artık isyan etmiş, kısılıp kalmıştı. Binalar yakınlaşmaya, uzaklaşmaya, deforme olmaya, sokaklar kısalıp uzamaya, çarpılmaya, yılanlar gibi birbirine dolanmaya başladı; direkler üzerime yıkılırcasına eğiliyordu. Yeni bir dünya öncekinin yerini alırken, tanıdık her şey dipteki bir çatlaktan sızıp gidiyordu. [...] Gördüğüm hiçbir şey eskisi gibi değildi artık (s. 31).

Derken bir antikacı vitrininin camında yorgun, kısılmış sağ gözle yaralı sol göz, anlatıcının deyişiyle, "canlı gözümle ölü gözüm"

göz göze gelir, "yokluğun ve karanlığın bakışıyla aydınlığın ve varlığın bakışı karşılaş[ır]" (s. 32). Sonuç, bir dizi sürrealist deformasyon, bir başkalaşımlar resmigeçididir.

> Bir lokantanın penceresinden içeriye şöylece bir baktım. Tabak çanağın ortasında büyük bir ağırbaşlılıkla konuşmaya dalmış porselen yüzler gördüm. İnsanlar değil de kuklalar vardı masalarda. Göz kamaştırıcı ışık altında mekanik devinimlerini yineliyorlardı; ağızlarını açıyor, kapıyor, tekrar açıyor, ellerini yiyeceklere, kadehlere arada bir de birbirlerine doğru uzatıyor, düzenli aralarla gırtlaklarını gerip yutkunuyorlardı; dudakları bir çizgileşiyor, bir yuvarlaklaşıyordu (s. 32).

Anlatıcı, bu deneyim sonunda "insanların dünyası" dediği dünyadan tümüyle kopmuş hisseder kendini. "Yaşamın yüreğinde bir boşluk, bir yorum, bir soru işareti, bir hiç" gibi hisseder (s. 32). "O geceden beri, her gece, hiç aksamaksızın, geçen yüzyılda öldürülmüş bir kadının hayaleti gibi, Cenevre'nin arka sokaklarında dolaş[tığını]" bildirir (s. 33).

Bu deneyim, öykünün zirve noktası bence. Gözler çarpışır, sağlam gözle yaralı göz kaynaşır, bu kaynaşmayla algılanan başkalaşmış bir dünyadır, sonunda beden de yok olur, bir hayalete dönüşür. Tek gözlü bir kadınken "bir hayaletten daha korkutucu"yken, şimdi bir hayalete dönüşünce uysallaşmış mıdır anlatıcı? Belki.

Uysallaşmış ve Mucizevi Mandarin'in öyküsüne sığınmaya hazır mıdır? Göz, bir yandan anlatıcının sözleriyle bir "çığlık gibi sahipsiz bir yara"yken, diğer yandan yine onun deyişiyle "bir nefret sokağında barınan herkesin çığlığı" olabilir mi? Olabilirse eğer, bu çığlığın duyulması uğruna, anlatıcı da, aynı mandarin gibi ölmeye hazırdır.

> Benim yitik gözüm kişisel evrenim, hapishanem, dipsiz çukurum. Hem bir lanet, hem de kurtuluş (s. 54).

demesi bundan mıdır?

Kurtuluş sözcüğüyle ve Shelley'in o çok ünlü dizesiyle bitirmek isterim: Eğer kış gelmişse, bahar çok uzak olabilir mi?

Saatleri Ayarlama Enstitüsü: Postmodern Bir Pikaresk*

Şahane bir organizasyon şüphesiz, saat gibi işliyor.[1]

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı, yorumu zor, ele avuca sığmaz romanı, Tanpınar eleştirmenlerini çok uğraştırmıştır. Handan İnci ve Abdullah Uçman'ın derledikleri *Bir Gül Bu Karanlıklarda*'ki okumalar, hiciv-ironi-alegori ekseninde yorumlar içerir; bir yazı, Süha Oğuzertem'inki, bu yorumlardan ayrılır ve psikanalitik bir yaklaşımla *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün diğer Tanpınar romanlarından farklı olmadığını, aslında tipik bir Tanpınar romanı olduğunu söyler.[2] *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün bir hiciv değil alegori olduğunu söyleyen Oğuzertem'in yorumu, psikoanalitik yöntemin, kusursuz ve ufuk açıcı bir uygulamasıdır.[3] Ne var ki, tüm bu yetkin okumalar bende hâlâ eklenebilecek bazı şeyler olduğu duygusunu silmedi. Yalnızca, alegorinin zaten iyi bir hicvin uzantısı olduğunu düşünmem yüzünden değil; benim okuduğum bu romanın tipik bir Tanpınar romanı olduğuna ikna olamadığım için de, bu derlemedeki okumalardan bazı yer-

(*) *Festschrift in Honor of Doğan Hızlan*, yay. haz. Orçun Üçer, Harvard University Department of Near Eastern Languages and Civilizations, 2018, s. 333-343.

1 James Joyce, *Ulysses*, çev. Armağan Ekinci, Norgung, İstanbul, 2012, s. 85.

2 Abdullah Uçman, Handan İnci, "*Bir Gül Bu Karanlıklarda*" *Tanpınar Üzerine Yazılar*, Kitabevi, İstanbul, 2002.

3 Süha Oğuzertem, "Hasta Saatler, Bozuk Sıhhatler: *Enstitü* Sorununa Babasız Bir Yaklaşım", *Bir Gül Bu Karanlıklarda*, s. 472-490.

lerde ayrı düştüm. Benim düşünceme göre, bu romanı mutlaka bir yazın türü içine koyacaksak, bu tür *pikaresk* olmalıdır.

Yazarın, bir türe sadık kalma gibi zorunluluğu yoktur. Türlerle oyun, yazarların sevdiği bir şeydir; eğitimli okurla oyun arkadaşlığı kurarlar bu sayede; ama kendileri için de geniş bir oyun alanı yaratırlar; türe girerler, çıkarlar, bozarlar, yeniden kurarlar. Sıradan okur için de bu oyun doyurucudur. Düşünsenize, aynı anda bir dedektif romanı, bir büyüme romanı, bir aşk romansı, bir dönem hicvi, bir gotik öykü okuyorsunuz. Yazara gelince; onun için bu türlere dokunup da geçmek, farklı edebiyat ormanlarında yürüyüşe çıkmak, oksijen almak, yaratıcılığının kamçılanması demek. Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde böyle bir oyunbazlık yaptığını düşünüyorum. Büyüme romanlarının (*Bildungsroman*) konvansiyonlarını, daha eski bir tür olan *pikaresk* romanın konvansiyonlarında eriterek, bir büyüyememe öyküsü anlattığını savunacağım.

Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanı "Büyük Hayaller" bölümüyle başlar. Bu başlık insana ister istemez Charles Dickens'ın *Bildungsroman*'ı *Büyük Umutlar*'ı çağrıştırır. Bu türde yazılmış romanlar, kişiliğin biçimlenmesini büyüme-bilinçlenme ekseninde, kronolojik olarak anlatan romanlardır. Çocukluk, ergenlik, gençlik ve olgunluk dönemlerini anlatan belirgin bir yapıları vardır ve bu yapıdaki olaylar epizotik değildir; birbirlerine nedensellik ilişkisi içinde bağlanan olaylardır. Bu roman türünde; çocukluk, ergenlik, gençlik ve olgunluk evreleri liberal ideolojinin temel ilkesine göre anlatılır: Bireyler akıl ve vicdanlarını kullanarak, toplumsal önyargıların ve konvansiyonların onlara kurduğu tuzaklardan kurtulabilirler ve kendilerini geliştirip gerçekleştirebilirler. Böyle olgunlaşmış bireylerin sayısı arttıkça toplum da, vicdan ve aklın egemen olduğu bir düzen ve düzeye kavuşacaktır. Evet, bu ilke, didaktik ve romantiktir; ama büyük yazarların bu ideolojiyle yazılmış muhteşem romanları (Goethe, Dickens, Dostoyevski, Balzac, Stendhal, Flaubert, George Eliot, Mann), klasik roman geleneğini oluşturmuştur. Yüzyıl sonunda çeşitli nedenlerle bu liberal gelişim idealine olan inanç çökünce (kapitalizmin acımasızlığı, Freud'un bilinçdışı teorisi, Bergson'un iç zaman teorisi, Hei-

senberg'in belirsizlik ilkesi, irsiyet teorileri, burjuvazinin daha egemen ve tutucu olması gibi), bu tür de dinamizmini kaybeder.

"Büyük Hayaller" bölümünde anlatıcı Hayri İrdal'ın gençliğinde tanıdığı ve kendi iddiasına göre onun kişiliğini şekillendiren dört karakterle tanışırız.[4] Aslen Tunuslu olan, evinin içinde imparatorluğun dört köşesinden her dili konuşan insanların yaşadığı Abdüsselâm Bey; derviş tabiatlı saat tamiri ustası, sanatkâr Nuri Efendi; sürekli hikâyeler uyduran Seyit Lûtfullah ve Rum simyacı Aristidi Efendi.

> Ben yıllarca bu adamların arasında, onların rüyaları için yaşadım. Zaman zaman onların kılıklarına girdim, mizaçlarını benimsedim. Hiç farkında olmadan bâzan Nuri Efendi, bâzan Lûtfullah veya Abdüsselâm Bey oldum. Onlar benim örneklerim, farkında olmadan yüzümde bulduğum maskelerimdi (s. 45).

Seyit Lûtfullah bir sahtekârdır. "Onda yalanın nerede başladığı, nerede bittiği bilinmezdi" diye yazar Hayri İrdal (s. 36). "Ne söylendiği gibi Medineli, ne de Seyit'ti. Hatta asıl adı bile bu olmayabilirdi" (s. 35). Doğu'da gezmiş, camilerde yanık sesiyle ezan okumuş ve hatta bir ara vaizlik bile yapmış olan bu adam, zengin bir kadınla evlenmeyi de başarmıştır. Karısı öldükten sonra İstanbul'a dönerek bir medrese odasına yerleşiyor. Herkese o odanın ışıklar içinde bir saray olduğunu anlatıyor. Kendisine Aselban diye bir sevgili uyduruyor. Hayri İrdal bütün bunların esrar sanrıları olabileceğini söyler. "Fakat bu dönen Seyit Lûtfullah artık eski adam değildi. Gözlerinden biri akmış, ağzı hafifçe çarpılmış, bütün vücudu büyük hareketlerine zarar vermeyen, fakat onları bir türlü serbest de bırakmayan, her uzuv için ayrı, küçük ve mânâsız ve lüzumsuz bir yığın dar sahalı harekette kendisini dağıtan bir tik kaplamıştı" (s. 36). Bu tasvir bana *Candide*'in Pangloss'unu hatırlattı.

Hayri İrdal'ın rol modelleri olabilecek bu çok renkli, kozmopolit toplulukta ona gerçekten rehberlik edecek tek kişi Nuri Efendi'dir; ama o Nuri Efendi'yi değil, bir sahtekârı seçecektir: Halit Ayarcı'yı. *Bildungsroman* konvansiyonuna göre kişi, seçiminde ser-

4 Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 1998, s. 45.

best olmalıdır. "Fakir düşmüş bir ailede doğdum. [...] Benim çocukluğumun belli başlı imtiyazı hürriyetti" (s. 20) diye yazarken, Hayri İrdal seçimlerini özgürce yapabilecek bir durumda olduğunu itiraf etmektedir; ama anlaşılan bu imtiyazı iyi kullanamamış, saat tamircisi Nuri Efendi yerine, saat ayarcısı Halit Ayarcı'yı seçmiştir. Roman boyunca, Oğuzertem'in de işaret ettiği gibi saat/insan metaforuna dikkat edersek, saat doktoru Nuri Efendi insanlara da iyi gelecektir; saat ayarcısı Halit ise onları ancak kuklalaştıracak, doğuştan sahip oldukları özgürlüklerini ellerinden alacaktır. Yaptığı yanlış seçimi sorgulayacak yerde sürekli rasyonalize eden Hayri İrdal ise, "Küçük Hakikatler" bölümünde artık bir gelişme potansiyeli taşıyan özgür bir birey olarak değil, Halit Ayarcı'nın peşinde bir dizi sahtekârlık ve şarlatanlıkla yükselen bir *pikaro,* bir *pikaresk* kahramanıdır.

Pikaresk türünün ortaya çıkışı 16. yüzyıl İspanyası'nda Sevilla kentindedir. İlk örneği, yazarını bilmediğimiz (bazı tahminler var ama kesinlik yok) *Lazarillo de Tormes'in Serüvenleri*'dir. Bu küçük kitap birinci tekil şahıs sesiyle anı/itiraf tonunda yazılmıştır. Türe adını veren, öykünün anlatıcısıdır. Lazarillo bir serseri, bir üçkâğıtçı, bir sahtekâr, hatta bir suçludur. İspanyolcada bu kişilere *pikaro* deniyordu. Türün ilk örneklerinde pikaro, belli bir sınıfın üyesidir: Fakir bir aileden gelir. Çoğunlukla evlilik dışı ve babasızdır. Suç ona daha yaşamının başında bulaşmıştır. Hayatta kalması ancak yalan ve her türlü üçkâğıtla mümkündür. Hırsızlık sıkça işlediği bir suçtur. Şanslıysa üst sınıftan bir zengin ya da soylunun hizmetine girer; onların üçkâğıtlarının kendisininkinden pek de aşağı kalmadığını anlamasıyla, anılarının hiciv boyutu ortaya çıkar. Bir efendiden ötekine savrulurken sahtekârlıkta da o kadar ustalaşır ki, kendisi gibi pek çok sahtekârı geçer, onların arasında ün kazanır.

İlk pikaresklerde pikaroların barındığı mekânlar; kürek, hapishane, yeraltı suç yuvalarıdır. Şehirde yaşarlar ama şehrin sürgünüdürler onlar. Her bakımdan eşiktedirler; ne içerde ne dışarda. Ahlâken de marjinaldirler; çünkü başka türlü hayatta kalamazlar. Yalansız, hilesiz, ihanetsiz, kandırmacasız yaşamalarına imkân yoktur. Lazarillo anlatısının özellikleri; birinci tekil şahıs anlatı, epi-

zotik yapı, birçok efendiye uşaklık, fakirlik ama ze[nginliğe ve hatta saygınlığa özenti, toplumun ikiyüzlülüğüne ikiyüzlülükle karşılık vermek, kendi suç ve yanlış davranışlarını rasyonalize etmek ve başkalarınınkini abartarak anlatmak, hep haklı çıkmaya çalışmak. Anılarını yazarak yazar statüsüne öykünmek, hatta bu statüyü kazanmak.

Pikaronun kaderi hiçbir zaman toplumun somut örgütlenmesinden, kültürel ve ideolojik yaşamından bağımsız değildir. Toplumdaki gelir dağılımının, itibar, giyim, kuşam, iş, güç, dil gibi göstergelerin bir taşıyıcısıdır pikaro. İşte bütün bu öğeler *Lazarillo*'nun yayımlanmasını izleyen yüzyıllarda türün temel yapısını oluşturmuştur; ama ancak bekleneceği gibi; ayrıntılar, karakterler, olaylar, bu temel yapı üzerinde yer ve zamana göre uyarlanmıştır.

Pikaronun en önemli özelliği okuyucuyu tavlamak için samimiymiş gibi görünmek ve bunu yaparken bütün suçlarını ballandıra ballandıra anlatarak onun ilgisini ayakta tutmak, hatta samimiyet kisvesi altında ona dikizcilik olanağı tanımak, sonra da bunları yapmaya koşulların kendisini zorladığını söyleyerek yakınmak ve her zaman suret-i haktan görünmektir. Moll Flanders'ı hatırlayalım: Önce fahişelik, yaşlanınca yankesicilikle sürdürdüğü hayatını anlatırken, arkasında bir sürü terk edilmiş çocuk bırakarak, şans eseri Amerika'ya sürülüp orada bir plantasyon kurup, saygın, dindar ve zengin olduktan sonra, Amerika'da karşısına çıkan oğullarından birine çaldığı bir saati hediye ettiğini itiraf etmesi gibi.

İspanya'da başlayan pikaresk, kısa zamanda tüm Avrupa'ya yayıldı. Eleştirmenlerden çok edebiyat tarihçilerinin ilgi odağındaydı; ama Voltaire'in *Candide*'i, Le Sage'ın *Gil Blas*'ı, Gogol'ün *Ölü Canlar*'ı, Günther Grass'ın *Teneke Trampet*'i, Thomas Mann'ın *Felix Krull'u,* Mark Twain'in *Huckleberry Finn*'i gibi örneklerle klasikleşince, akademik okuma listelerinde; yani Batı kanonunda da yerini aldı. Önemli yazarların elini denediği bir tür haline geldi. Artık modern ve post-modern romanın saygın bir alt türüydü.

Romanın başkarakteri Hayri İrdal, yukarıda saydığım bütün özellikleri sergiler. Ayrıca romanın bütünlüksüz, epizotik yapısı da

pikaresk türüne uygundur. Şimdi Hayri İrdal'ın İstanbullu bir 20. yüzyıl pikarosu olarak serüvenlerini izlemeye hazırız. Önce yazma amacını bildirir okura:

> Beni tanıyanlar, öyle okuma yazma işleriyle büyük bir ilgim olmadığını bilirler. Hatta bütün mütalâalarım, çocukluğumda okuduğum Jül Vern ve Nik Karter hikâyelerini ortadan çıkarırsanız, Arapça ve Farsça kelimelerini atlaya atlaya gözden geçirdiğim birkaç tarih kitabiyle, Tûtinâme, Binbir Gece, Ebu Ali Sinâ gibi eserlerden ibarettir. [...] (s. 9)

> Evet, ne okumaktan ne yazmaktan hoşlanırım. Bu böyle iken bu sabah önümde koca bir defter, hâtıralarımı yazmağa uğraşıyorum. [...] koltuğuma gömülerek, hayatımı düşünmeye, unutulması, bahsedilmeden geçilmesi veya değiştirilmesi icap eden şeyleri ayıklamağa, behemehal yazılacakları derinleştirmeğe, hulâsa bir yazıdan ve bilhassa hâtırat cinsinden bir yazıdan samimilik denen şeyin istediği bütün sıkı şartları göz önünde tutarak, hâdiseleri zihnimde sıralamaya çalıştım. Çünkü ben Hayri İrdal, her şeyden evvel mutlak bir samimilik taraftarıyım. İnsan her şeyi açıkça söylemedikten sonra neden yazı yazsın? (s. 11)

Hayri İrdal, bir diğer amacının da "üç hafta evvel toprağa gömdüğümüz aziz insanı anlatmak ve yazmak" olduğunu bildirir (s. 12). Aziz insan diyerek andığı, romanın diğer sahtekârı, oldukça da yaratıcı şarlatanı Halit Ayarcı'dır. Hayatını fırsatçılık üzerine kurmuş, insan kullanarak başarıya ulaşmış bu gizemli sahtekâr, bir anlamda romanın postmodern pikarosudur; çünkü Halit Ayarcı tümüyle sanal bir dünya yaratarak çevresine topladığı insanları kullanır. Karizmatik etkisiyle onları kuklalaştırır. Bu etkide neredeyse şeytanî, tekinsiz bir şey vardır. Saatçi (ve sanatçı) Nuri Efendi'nin tam tersidir Halit Ayarcı. Nuri Efendi bireye saygılı modern ve dürüst bir düşünürdür; Halit Ayarcı bireyselliğe düşman postmodern bir otokrattır.

"Küçük Hakikatler" başlığını taşıyan ikinci bölümde, kahramanımız bir kahvenin müdavimidir. Bu kahve, Hayri İrdal'ın gelişmesinin, daha doğrusu gelişememesinin ikinci durağı olur:

> Kahveye her cins ve meşrepten insan geliyordu. Zengin mirasyedi, müflis veya tutunmuş tüccar, şöhretsiz şair, gazeteci, ressam, yüksek memur, satranç ve dama ustaları, eski pehlivanlar, bir iki darülfünun hocası, bir yığın talebe, aktörler, musikişinaslar. [...] Küçük gruplara ayrılmış olmalarına rağmen hemen hepsi yine beraber yaşar gibiydiler. Herkes bir defa rastgeldiğiyle ikinci gün senli benli olurdu. Hiç kimsenin öbüründen saklı bir sırrı yoktu. Kirli veya temiz bütün çamaşırlar ortada idi. [...] Her fazilet, her biçarelik, hatta rezaletler bile burada aynı soğukkanlılıkla, hatta icap ederse bir çeşit şefkatle muhakeme ve kabul edilirdi. Pederasti, aşırı çapkınlık, küçük veya büyük para dalaveresi âdeta adımlarınıza dolaşacak şekilde ortada idi (s. 107-108).

Bu kahve tam bir pikaresk mekândır. Pikaroya toplumun her kesiminden insanla tanışma ve ilişki kurma olanağı tanır. Klasik pikareskte bu mekânlar hanlar olurdu. Okuduğumuz hikâye türün 20. yüzyıl İstanbulu'na uyarlanması olduğuna göre, cemaat yaşamının yer yer hâlâ yaygın olduğu bu yarı-modern şehirde, pikaronun kurgu içindeki işlevselliğini gerçekleştirmek için uygun mekânlardır bu türden kahveler. Hayri İrdal da, önce biraz sıkılmakla birlikte çok geçmeden bu cemaatin bir parçası olur; ama burada bile, yani marjinaller arasında bile marjinaldir. Sahte psikiyatrist Dr. Ramiz'in onda teşhis ettiği Oedipus kompleksi yüzünden ona "öksüz" lakabı verilir. "Öksüz", pikaro için de uygun bir lakaptır. Ait olduğu sınıfsa, "esâfili Şark" diye tanımlanır: Adi ve sefil Şarklı!

> [...] buradaki hayat, asıl kapının dışında bir hayattı. Ve onu yaşayanlar, o şekilde, yani hiç içeriye girmeyi düşünmeden, yahut da bir ayakları daima eşikte yaşıyorlardı. Hiçbir mesele yoktu ki eninde sonunda bir kaçış, bir kurtulma vesilesi olmasın! Neden kaçarlardı, niçin kaçarlardı? Hiçbir mukavemetleri yok muydu? Yoksa hakikaten her şeye yabancı, her şeye kayıtsız mıydılar? Hayır, burada her şey, biraz afyon, biraz uyku ilâcıydı (s. 112).

Her şeye seyirci, her şeye yabancı bir Hayri İrdal, kendini ve dünyayı bu yabancılaşmanın keskinleştirdiği bir bilinçle değerlen-

direbilecekken, durumunu benimser. Bu yabancılaşmaya her türlü etkiye açık, herkesin emrine girebilecek pasif kişiliği de eklenince, kahvede tanışacağı Halit Ayarcı için ideal bir hedef haline gelir. İlginç olansa şudur; Hayri İrdal bu toplulukta da rahatsızdır: "Bu adamları tamamiyle beğenmiyordum. Aralarında sadece bir muhacir gibi yaşıyordum" (s. 120).

> Sanki bir deniz altı kovuğunda yürüyormuşum gibi bir türlü kavrıyamadığım fikirler, bilgi kırıntıları ayaklarıma dolaşıyor, her kımıldandıkça köksüz asabiyetler, süreksiz ümitler, yersiz inançlar çürümüş yosunlar gibi kollarıma ve vücuduma sarılıyor, beni daha derinlere doğru çekiyor, gözlerimi her açtıkça ucunu bucağını göremediğim heyulâ dâvalar yarı karanlıkta üzerime saldırıyorlardı. [...] ve ben... başım biraz evvelki hengâmeyi dağıtan gür kahkahanın geldiği yere dönük, kulaklarımda farkına varmadan yokladığım derinliklerin ağırlığından gelen bir çınlama, bir uykudan uyanmış gibi hiçbir şeyi tanımadan etrafa bakıyordum (s. 117).

İşte size ÖKSÜZün, bir *Esâfil-i Şark*'ın büyüyüp olgunlaşmasının olanaksızlığı. Hiçbir farkındalık kazanamayan, hiçbir seçim yapamayan, seçeneklerinin ne olduğunun bile ayırdında olmayan bir sürüklenme. Okuduğumuz, bir pikaronun, kendine rağmen, yükseliş öyküsüdür. "Hayri Bey, Hayri Efendi, Hayri oğlum, falcı Hayri, saatçi Hayri, öksüz Hayri, şu büyücü Hayri, müsrif, ayyaş, esrarkeş Hayri... Şimdi bir de Hayri Beyefendi ortaya çıkmıştı" diye anlatır bu yükselişi Hayri İrdal (s. 165). Bu, kendisine alayla mesafe alabildiği nadir anlardan biridir.

Romanın üçüncü ve en uzun bölümünün başlığı "Sabaha Doğru"dur. Hâlâ bir büyüme-bilinçlenme romanı okuduğumuzu sanmaktaysak, bekleriz ki, artık Hayri İrdal uyanacak, silkinecek ve kendi yolunu seçecektir; ama bu başlığın ironisi çok geçmeden fark edilir: Uyanmak şöyle dursun, daha da derin bir uykuya dalar Hayri İrdal. Sürüden ayrılmayı, birey olarak yaşamayı denemek yerine Halit Ayarcı'nın emrine girer. Ayarcı artık Hayri İrdal üzerinde mutlak bir hâkimiyet kuracak, Hayri İrdal da bundan şikâyetçi olmak şöyle dursun, büyük bir mutlulukla kendini bu şarlatana teslim edecektir. O artık Nuri Efendi dahil hiçbir saat tamircisinin

ayarlayamadığı özgür saat Mübarek değil, Halit Ayarcı'nın kolayca oynattığı kuklasıdır.

> Elbette böyle bir adamla karşılaşma, göz göze gelme bir uğur, bir saadetti. Elbette insana bu yüzden birtakım iyilikler gelecekti. Nitekim öyle oldu. O geceden sonra, hatta o gece içinde hemen hemen hayatımın mahreki ve mânâsı değişti. Bu evvelâ üzerimden bahsettiğim ağırlığın kalkmasıyla başladı. Sonra yavaş yavaş mantığım değişti. Hatta dünyaya bakışım, eşyayı görüşüm, insanları anlayışım değişti

diye yazar, Hayri İrdal (s. 214).

Hayri İrdal'ın saatlere olan ilgisini dikkatle dinleyen Halit Ayarcı, İrdal'ı türlü iltifatlarla fetheder ve bu işsiz-güçsüz adama bir iş teklif eder. Bu bir projedir. Bir enstitü kurulacak ve bu enstitü yurt sathında bütün saatlerin aynı dakikayı göstermesini garanti altına alacaktır. Enstitü'nün adı romanın da adıdır: *Saatleri Ayarlama Enstitüsü.* Enstitü'nün bütün Türkiye'de saat ayarlarından sorumla olan büroları olacaktır. Modernizmin saatle sorunlu ilişkisini, Bergson'u iyi bilen ve beğenen Tanpınar, bu dakiklik saplantısını hicvederek dile getirir. Saatle ölçülen zamanla, yaşanarak duyumsanan zamanın hiçbir biçimde örtüşmediği gerçeği bir yana; dakikaların aksamadan ve topyekûn ilerlemesini sağlama amacı, ancak insanlara ayar vermeye yönelik totaliter bir zihniyetin hayali olabilir. Halit Ayarcı işte böyle bir hayalin peşindedir.

Herkesin küçük gördüğü Hayri İrdal, Ayarcı'nın kurduğu enstitüde önemli bir yere gelince üne, paraya ve güce kavuşur. Hızla yozlaşır. Bu bölümde toplumsal hicvin dozu yükselir ve eleştiri okları politikacılar, Tanpınar'ın sorguladığı Cumhuriyet devrimleri, otoriter yönetim, bürokrasi, kayırmacılık, Batı taklidi yaşam biçimine doğrultulur.

Enstitü, varlığını yoğun bir propagandayla sürdürür. Zaman ve saatle ilgili aforizmaları toplar, bastırır ve bütün şehre bedava dağıtır. Halit Ayarcı, Ahmet Zamanî Bey diye bir zaman filozofu icat eder ve biyografisini Hayri İrdal'a yazdırır. Ahmet Zamanî, tarihçiler arasında tartışma konusu olan bir kişilik haline gelirken, Hayri İrdal hakkında da gerçekle ilgisi olmayan bir yaşam öyküsü in-

şa edilir. "Hayri İrdal'ın Çıraklık Seneleri" başlıklı bir yazı (Goethe yankısına dikkat), onu bir usta olarak sunar. Halit Ayarcı öncülüğünde kutlanan saat bayramlarında uydurdukları Ahmet Zamanî anılır ve o kadar meşhur olur ki, yaşam öyküsü on sekiz dile çevrilir. Mezarlıkları dolaşırlar, Ahmet Zamanî adı yazılı bir mezar taşı bulurlar, bunu tamir ettirirler ve İrdal'ın resmi "Hollanda'dan başlayarak bütün dünya gazetelerinde, tabiî daima başucunda bir [eli] taşa dayanmış olarak ve öbür eli[n]de pardesü[sü], şapka[sı], gazeteler filan, bizzat [kendisi] bulunmak şartıyla neşredil[ir]" (s. 10-11).

Bu kurgusal dünya gerçeğin yerini alırken, bu dünyanın piyonları ya da pikaroları da kurgunun dikte ettiği hayatı yaşarlar. Hayri İrdal, "Lodos Rüzgârlarının Kozmik Saat Ayarları Üzerindeki Tesiri", "Saat ve Psikanalizm", "Saat Karakterolojisinde İrdal Metodu", "Sosyal Monizm ve Saat", "Saniye ve Sosyete" gibi başka uydurma metinler de kaleme alır. Halit Ayarcı'nın kuklası olduğunu bilir ama bu kuklalığın rehaveti de vazgeçemediği bir şey olur. Arada sırada bunun rahatsızlığını duyar ama sonunda rasyonalize eder ve rahatına bakar. Romanda zaten insanın kuklaya, makinenin insana dönüşmesine ilişkin alttan alta yürütülen bir strateji var.

> Yukarıda cahil adam olduğumu söylemiştim. Hayatım kelime öğrenmekle geçti. Hemen her safhasında sözlüğümü yeniden yapmıştım, hem de kendi hayatımda etimle kemiğimle yaşayarak. Şerbetçi elması hikâyesi bana "abes" denen şeyi öğretmişti. [...] Her dakikam yeni bir zilletti. Her saat talihsizliğim başka bir çehresiyle karşıma çıkıyordu. Hâlbuki bütün bunlara hiçbir sebep yoktu. Hiçbiri bilerek yaptığım bir hata yüzünden değildi. Hepsi kendi kendine gelmişti. [...] Makine, dışarda kurulmuş, dışardan gelen emirlerle işliyor, şimdi hızını arttırıyor, biraz sonra eksiltiyor, bâzan duruyordu. O zaman ne testere, ne bıçak, hiçbir şey işlemiyordu. O zaman telâş ve azabın yerini derhal korku alıyordu. Biraz sonrası dediğimiz şeyden korkuyordum. [...] En iyisi düşünmemekti. Kaçmaktı. Kendi içime kaçmak. Fakat bir içim var mıydı? Hatta ben var mıydım? Ben dediğim şey, bir yığın ihtiyaç, azap ve korku idi (s. 146-147).

Bu kimlik bunalımını dille de ilişkilendirir Tanpınar. Pikaroların ortak özelliği kimliksiz ve dilsiz olmalarıdır. Girmek zorunda oldukları kalıplar bunu gerektirir. Kimlik ve dil bağlantısı Tanpınar için özellikle önemlidir; çünkü dil devrimini hiçbir zaman onaylamamış, bu devrimin kültürel kopuşla birlikte cahilliğe yol açtığını düşünmüştür. Belki de bu yüzden Hayri İrdal, ustası Nuri Efendi'nin biyografisini yazmak yerine, saatçilerin pîri diye uydurduğu Şeyh Zamanî biyografisini yazar. Bunun ustasına ihanet olduğunu bile bile (s. 32). Oysa gelişiminin erken bir aşamasında Nuri Efendi'nin dilini öğrenmiştir. Onun asıl ihaneti bu dili unutmayı seçmesindedir. Bir pikaronun en acınası yanı, sefillik, açlık ve itilip kakılmışlıktan da öte, yaşamını dilsiz ve kimliksiz sürdürmek zorunda olduğudur; çünkü o, girip çıktığı çevrelere göre ve hiç de oralara ait olmadığı halde, dil ve kimlik değiştirmeye mecburdur.

Bütün sahtekârlıklarına, hatta suçluluklarına rağmen, bütün çifte standartlı samimiyet iddialarına rağmen, pikaroyla okur arasında bir sempati, yer yer hatta bir empati kurulur. Konvansiyonun bir özelliğidir bu; çünkü okur bilir ki, bu şarlatan dışlanmıştır, çaresizdir, en önemlisi öyle bir çarkın dişlilerine takılmıştır ki, ya öğütülecek ya da hayatta kalacaktır. Ve hayatta kalmak için her yol mubahtır... Şöyle de diyebiliriz: Pikaro'nun işlediği günahlarla, kendisine karşı işlenmiş günahları bir kefeye koyduğumuz zaman, ona karşı işlenmiş günahlar ağır basar:

> Hayri İrdal, dedim, çok şey gördün, geçirdin. Yaşın ancak altmış olduğu halde birkaç insanın ömrünü birden yaşadın. Sefaletin, bir köşeye atılmış olmanın her türlü acısını tattın. İkbalin merdivenlerinden çevik ve çâlâk çıktın. Hiçbir zaman ve hiçbir kuvvetin hâlledemeyeceği meselelerin hâlloldu. Bütün bunlar hep onun, Halit Ayarcı'nın sayesinde oldu. Seni mezbeleden o çekip çıkarttı. Etrafında sade çirkinlik, fakirlik, sefalet gören bir adam iken birdenbire insana layık birtakım asil zevk ve saadetlerin bulunduğunu duydun ve insan ruhunun asilliğini anladın.
>
> On yıl müddetle dünyanın en yeni, en faydalı müessesesinin müdür muavinliğini yaptım. Değil çoluk çocuğuma, uzak yakın

bütün akrabama, eş ve dostuma, hatta insan hâli, vaktiyle kalbimi kıranlara bile iyilik ettim, iş buldum, refaha kavuşturdum (s. 13).

Pikareskin temel ironisi, daha önce de sözünü ettiğim gibi, pikaronun suret-i haktan görünerek paylaştığı, okurunu samimiyetine inandırmaya çalışan, ama özgünlükten uzak davranış ve söyleminden kaynaklanır. Eşiktelik, klasik pikareskten postmodern pikareske bütün pikaroların konumudur, demiştik. Buna özgünlük yoksunluğunu da eklemeliyiz. Hayri İrdal da böyle, kıymetini bilemediği Nuri Efendi'nin muvakkithanesinden ayrıldıktan sonra, dilini de, kendini de bulamaz. Kıraathane'de, Abüsselâm Bey'in konağında, İspiritizma Cemiyeti'nde ve sonunda Enstitü'de hep yarı bilinçli bir yabancıdır.

Kitabın "Her Mevsimin Bir Sonu Vardır" başlığını taşıyan son bölümü Enstitü'nün yok oluşunu anlatır. Hayri İrdal ve Halit Ayarcı'nın tüm sahtekârlıklarının ortaya çıkmasıyla Enstitü bütün itibarını kaybeder ve lağvedilir. Ayarcı bir kazada ölür. Hayri İrdal da onun anısını yaşatmak için anılarını yazmaya koyulur.

> Niçin Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün hikâyesini bu uzak hatıralarla ağırlaştırdım? Neden bu mâzi gölgeleri yüzünden yolum birdenbire değişti? Bunlar o cins şeylerdir ki ne hakikatini ne de gülünç tarafını bugünün insanı anlayamaz. [...] Halit Ayarcı'nın hayatıma girdiği andan itibaren ben büsbütün başka bir insan oldum. [...] Evet, o bana yeni bir hayat buldu. Bu eski şeyden şimdi çok uzaktayım. [...] Ne yazık ki bu mâzi dönüşünü yapmadan kendimi anlatamam (s. 45).

Bütün bu çılgın proje sırasında Hayri İrdal'ın dört çocuğu olur. İkinci karısından olan Halide'ye, hayran olduğu Halit Ayarcı'nın anısını yaşatsın diye bu ismi vermiştir. Büyüdükçe yalnızca huyu ve davranışları değil, yüz hatları da Ayarcı'ya benzeyen bu kız çocuğu, besbelli ikinci karısı Pakize'nin Ayarcı'yla gizli ilişkisinden olmadır. Boynuzlanma da pikaronun katlanmak zorunda olduğu kaderidir. Karısı da zaten durumu tespit etmiştir. "[...]saat ve zaman gibi insanla o kadar yakından alâkalı olan bir meselede cinsiyet tarafını büsbütün ihmal edişimin sadece idealistliğimden gele-

meyeceği, işin başka ve daha ciddî, hatta uzvî ve sıhhî sebepleri de olması icabettiği fikrindedir" (s. 18).

Ama bir de ilk karısı, melek huylu Emine'den olan oğlu Ahmet var. Yazarıyla isim özdeşliği dikkat çeken Ahmet! Babasının hatıratını okuduktan sonra utancından soyadını değiştiren bu çocuk, Nuri Efendi felsefesini unutmadan kendini zamana uyarlamış, doktorluk mesleğini seçmiş (Nuri Efendi de saat doktoruydu), ciddi, çalışkan, dürüst ve başarılı bir birey olmuştur. Hayri İrdal oğluyla övünür. Ona sanki kendisi örnek olmuş gibi!

> Şurası da var ki, hayatımın ileriki safhaları, bana bu insanların tesirinden kurtulmak imkânını pek vermedi. Oğlumun dediği gibi hakiki çalışmanın nizamından geçmedim. [...] Ahmet bana benzemiyor ve benzememek için de elinden geleni yapıyor. [...] Tıbbiyeyi bitirince mevkiimin ve servetimizin icabı olarak Amerika'da tahsilini tamamlamasını teklif edince derhal reddetti ve Anadolu'ya gitti. [...] Bir gün muayenehânesinde bir hastaya bakarken gördüm. [...] Tıpkı benim bir saate bakışım gibi bir şeydi bu. Yahut da Nuri Efendi'nin. [...] Çok temenni ederim ki Nuri Efendi'ninkine benzesin; çünkü iş ona benden fazla hâkimdi (s. 46).

Adaşı Tanpınar'ın, Türkiye'nin kültür ve siyaset hayatına yönelttiği ağır, acımasız hicvin sonunda gördüğümüz de zaten genç doktor Ahmet'in yaydığı bu ışıktır.

Hümanist Bir Zaman Öykücüsü: Tarık Buğra*

1950-1960 yılları arasında Türk öykücülüğündeki radikal dönüşüm Jale Özata Dirlikyapan'ın *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı* adlı kitabında anlatılır. Dirlikyapan bu kitabında yalnızca bu dönemdeki hikâyecilerin nasıl "kabuklarını kırdığı"nı, yani ne tür yeniliklerle Türk hikâyeciliğine yeni bir yön verdiklerini değil, aynı zamanda çeşitli dergilerde yer alan hararetli edebi tartışmalarını da anlatır. Tarık Buğra'nın bu tartışmalara katılmadığını, kendi yolunda ilerlemeyi seçtiğini görüyoruz. Bunu yaparken Buğra'nın kullandığı dil, yalın ve ölçülü bir Türkçedir. Bir yanda aşırı öz Türkçeden, öbür yanda anakronik ağdalı bir Osmalıcadan uzaktır. Gösterişli olmadan etkileyici, imgelemi zengin, "sigarayı dumanlamak" gibi kendine özgü katkıları da olan bir dildir Buğra'nınki.

Buğra'nın, hikâyeciliğini belirgin iki çizgi üzerinde geliştirerek dönemin edebi tartışmalarına teoriyle değil, pratikle yanıt verdiğini düşünebiliriz. Buğra öykücülüğünün bir çizgisi Proust ve Tanpınar'la buluştuğu "zaman" çizgisidir. Bu elbette Bergson sonrası modernist yazının da çizgisidir. Öykülerinde çoğunlukla birinci tekil şahıs anlatı kullanan Buğra'nın ben-anlatıcıları *protagonistleriyse* (başkişileri) eğer, bu başkişilerin *antagonistleri* (hasımları) "zaman"dır. Örne-

(*) Tarık Buğra, *Oğlumuz, Yarın Diye Bir Şey Yoktur*, İletişim Yayınları, İstanbul, 2019.

ğin, Buğra'nın öykülerinde sıkça tekrarlanan bir kurgu olarak büyük aşkla başlamış ama "zaman"a dayanamamış, nedensizce yıpranmış, mutsuz evlilikler göze çarpar. Bu öykülerde mutsuz olan hep erkektir. Çoğu, erkeğin zamanın tahribatını hüzünle kabullenmesi ve kalan mutluluğun değerini idrak etmesiyle biter ("Havuçlu Pilav" ve "Heyy Heyy"de olduğu gibi). Buğra'nın yorgun, yalnız ve bezgin kocaları kimi zaman bir eşek arısının doğal varoluşuna özenirlerse de, sonunda bütün güçlüklerine rağmen insan olmanın bilincine sahip oldukları için şükrederler ("Eşek Arısı").

Diğer bir zaman öyküsü, "Bitmemiş Senfoni"de, anlatıcı bir pencereden mezbele halinde bir bahçeye bakmaktadır:

> Bahçede ağaçlar, ağaçların altında çimento torbaları, çivi sandıkları, kalaslar, keresteler, dikmeler vardı. [...] Oraya yavrulamak için yer arayan, karınları gövdelerinden ağır dişi kediler gelir, diğer dişi veya erkek kediler tarafından dişlenir tırmalanırdı. [...] Oraya köpekler gelir, öbür köpekler tarafından ısırılır veya hırpalanırlardı. [...] Orada kurbağalar, solucanlar ve fareler vardı.

Anılarında ise İstanbul'un büyüsüyle yaşadığı ilk aşkı vardır. Natüralist bir gerçekçilikle tasvir ettiği bu bahçe, o İstanbul'la tezat teşkil eder; artık kayıp aşkla birlikte şehrin büyüsü de kaybolmuştur onun için. Geçmiş zamanın anısıyla canlanan şehir, şimdinin "kâbus gecesi"dir artık ve o mezbeleyle bütünleşmiştir.

Geçmiş bugüne hep hüzünle, yalnızlıkla, melankoliyle bağlanır. "Fal"da olduğu gibi:

> Elektriği söndürmüş, pencerenin önünde oturuyordu. Yağmur dinmişti. Günün ilk saati olmak üzereydi. Sokağın ıslak taşlarındaki donuk pırıltılarda, kimsesizliğin, uykudan kaçan endişenin melankolisi vardı.
>
> Çoktan beri odasındaydı: Bu hal ona son zamanlarda sık sık gelmiye başlamıştı; bezginlik gibi, kırgınlık gibi bir şey.. sıtma nöbetinden yeni kurtulmuş gibi oluyordu. Böyle zamanlarda içkiden bile tad almıyordu, konuşmak bile istemiyordu ("Fal").

Buğra öykülerini tanımlayan iki sözcük hüzün ve tevekküldür. Hüzün öykülerin zaman boyutunu belirler. Hep geçmişte bir ka-

yıpla ilişkilidir. Bu kayıplar yaşanan ânı da zehirler; an kaybetme korkusuyla yaşanır. Tevekkül ise öykülerin gelecek zamanıdır. Bir tür her şeye hazır olma bilgeliği. Ne gelecekse, belki de ne yazılıysa, vakur bir biçimde kabul etme hazırlığı. Shakespeare olgunluğu üç sözcükle tarif etmişti: *Readiness is all*. Ben bunu "bütün mesele hazır olmaktadır" diye çevirirdim. Tarık Buğra'nın öykülerinde bir mesaj arayacaksak eğer, o mesaj budur sanırım.

Hüzün, hatta bazen isyan, hemen her zaman uzlaşıyla son bulur. Buğra'nın öykülerinde şimdiki zaman uzlaşı zamanıdır. Evliliğinin ilk yıllardaki heyecanını kaybettiği için huysuzlanan kocanın, eskiden sevdiği havuçlu pilav yemeğini pişirebilirlerse eğer zamanı geri döndürebileceği duygusuna kapılarak kavga çıkardığı, evi terk ettiği, ama sonunda, kalan sevgiyi hor göremeyeceğini idrak ederek barışçıl bir biçimde karısına döndüğü "Havuçlu Pilav" öyküsündeki sevimli teslimiyet bu öykülerin uzlaşmacılığının iyimser bir örneğidir. Kimi zaman bu iyimserliği yakalayamaz Buğra; o zaman başkişileri hatırladıkları çatışmalar ve kırgınlıklara yenilir, kendilerine acırlar. Bu kendine acıma dozu öykünün estetiğini bastıracak gibi olursa, yazarı bunu hemen fark eder; muzip bir gülümsemeyle ya da ironik bir gözlemle geçiştirir ("İki İhtiyar").

Bu öykülerin kahramanları büyük ölçüde ben-anlatıcılardır. Hepsinin ortak sıkıntısı bir sıkışmışlık, hapsolmuşluk duygusudur. Kimi zaman bu duygu onları hayali yolculuklara ("Dostluk"), kısa süreli isyanlara ("Havuçlu Pilav"), aşk düşlerine ("Çifte Tabancalı Hafiye"), geçmişe ("Uzaklardan", "Fal") götürür. Ama sessiz bir kabullenme, hatta umutlu bir huzurla döndükleri yer hep o terk etmek istedikleri durum ve mekânlardır. "Şimdi"de anılarıyla yaşayan öykü karakterlerinin belirgin özelliği yalnızlıklarıdır. Yalnızlık hemen her öyküde tekrarlanan temadır. Buğra genelde bu duyguyu melodrama kaçmadan denetlemeyi başarırsa da, başaramadığı öyküleri de vardır. "Beşinci" gibi. "Şarap Şişeleri ve Kitaplar"daysa, bunun tam tersini yapar, yalnızlığını ironik bir mesafeden işler:

"Şarap Şişeleri ve Kitaplar" birinci tekil şahısla anlatılan şarlatan bir yazarın öyküsüdür. Dem isimli bir meyhanenin müdavimleri arasına giren bu yazar, başta biraz yadırganır ama sonunda kendisi-

ni bir yazar olarak tanıtıp bir de aşk hikâyesi uydurarak onların ilgisini çekmeyi başarır. Ama onlara gösterecek tek bir satır bile yazamayınca, Dem'e gitmekten vazgeçer. Fakat Dem'i özleyince nihayet "enti püften" diye nitelediği bir hikâyeyi akşam gazetelerinden birinde bastırır ve yazarlığını kanıtlar. Artık Dem'de saygın bir yazardır. Hatta Dem müdavimlerinin üzerinde, onları öykülerinde anlatmakla tehdit ederek bir otorite bile kurar. Sonra İstanbul'dan uzağa taşınır ve yıllar boyu Dem'e gidemez. Bu sırada sahiden yazar olmuştur. Yolu İstanbul'a düşünce Dem'e uğrar. Orada her şey ve herkes aynıdır. Ama anlatıcı hâlâ eksik, hâlâ yalnızdır. Agop'un teklif ettiği şarapları reddeder ve ondan o zamana kadar hiç satmadığı bir şarabı isterken ümit ettiği, "[b]öyle bir şarapta yepyeni ve en güzel sarhoşluğu bul[maktır]". Öykünün bir satırında bu yazarın adının Tarık olduğunu anlarız. Yazar olmadan önce yalnızlığı içine "bir zehir gibi çök[en]", "hiçliği[n]e boyun eğ[en]" bir kişidir bu yazar ve kitapları basılıp da artık yazarlık mesleğini gerçekleştirdiğini sandığı bir anda, Babıâli'de, bir kitapçı dükkânının vitrininde, "süslü, cicili, bicili, üstelik çığırtkanlıkları yapılmış bir yığın kitap arasında tozlanmış, renkleri solmuş, öksüz ve perişan dur[an]" kendi kitabını görür. Çıkalı beş yıl olmuştur. Hiç satılmamış şarap talebinden, onu Dem'e getirenin hiç dinmemiş yalnızlığı ve hiçlik duygusunun yanı sıra, unutulmuş, belki de hiç okunmamış kitabı yüzünden uğradığı hayal kırıklığı olduğunu anlarız. Ya da belki de, iyi yapıtların şarap gibi ancak eskiyince değerleneceğine ilişkin koruduğu umudu...

"Çocuklar ve Elmalar" hikâyesinde hüzne dair şu satırlar var:

> Hüzündür bu kafamı bulandıran, bungunlaştıran, ne diyeceğimi unutturan, sözü darmadağın eden: Sormak istiyordum hepinize; kuş cıvıltıları, acaba, bu kadar canlı, bu kadar neşeli midir? Ve insan hüznün bu kadar ağdalısını bir başka şey için duyabilir mi? Kurt elmaya ne zaman düşer, bilir misiniz? Bu canlılıklar, bu neşeler nereye gidecek, bu sesler, bu körpecik sesler ne olacak, bu eşit görünen başlangıçlar hangi yollara, hangi sonuçlar için ayrılacak? Açıların kenarları niçin gitgide birbirlerinden uzaklaşır?

Bu hüznün nedeni, yaşamdaki belirsizlikler, ayrılıklar ve herkes için aynı olan son, yani ölüm. Ama Buğra için bu hüznü yoğunlaş-

tıran, "bu kadar ağdalı" yapan, çevresini saran insanların kaba duyarsızlığı ve aldırmazlığı:

> Hangi kelebekti o toz pembe çiçeğe iğrenç yumurtasını koyan diye düşünecekler mi? Bilmem onu. Ama hüzün kafalarını bulandıracak, bungunlaştıracak, sözlerini darmadağın edecek; bunu da biliyorum. Siz ne dersiniz dramı, trajediyi.. ve mutluluğu kazık kadar olmuş, odunlaşmış kadınlarla erkeklerde arayan koca budalalar?

Buğra öykücülüğünün başta sözünü ettiğim ikinci çizgisi hümanizmdir. Zamana ilişkin öykülerinde nasıl Tanpınar'la aynı yerdeyse, insancıl ve insancı öykülerinde de Sait Faik çizgisindedir. Örneğin, aynı zamanda alegorik bir öykü de olan "Kardan Adam". Bu öyküde meşhur bir hikâyecinin yazma/yaratma engeliyle nasıl boğuştuğu anlatılır. "Meşhur hikâyeci yepyeni bir insan yaratmak için masasına oturdu" diye başlar öykü. Dışarda kar yağmaktadır. "Meşhur hikâyeci kâğıtların üzerinde öyle bir insan yaratmak istiyor ki; bu insan bütün insanlığın küçülüşlerine, iğrençliklerine teselli olsun. [...] Bu insan insanlara kavgadan tiksinmeyi, zaferde küçülmemeyi öğretmeli, gene bu insan; aklın, arkadaşlığın, sevgi ve hoşgörürlüğün, ağlatacak kadar güzel, ilahlaştıracak kadar üstün, yüceltici olduğunu anlatmalı." Belki fazla safça sayılabilecek bir arzu. Ama "kâğıtların üzerinde" ibaresi öykünün gerçekçi bir çizgide ilerleyeceğinin haberini veriyor.

Eğer böyle bir insan yaratabilse ömrünün beş yılını seve seve vereceğini düşünen öykücü, karşıdaki arsada ıslıkla bir Hollywood melodisinin öyküsünü çalan çocukların sesiyle düşünden uyanır. Melodinin adını söylemez ama öykünün ilerleyişinden bunun "Amerikan kovboyları" gibi, 50'lerde sokakta kovboyculuk oynamaya meraklı çocukların söylediği bir melodi olduğu tahmin edilebilir.

Çocuk arsanın karşısında bir an durakladıktan sonra karların içinde şekiller çizerek neşeyle oynamaya başlar. Bu kez aynı nakaratla ıslık çalarak arkadaşlarını çağırır. Buğra bunu çocuğun coşkusunu ileten ritmik ve dinamik bir dille anlatıyor:

> Sonra çocuk, bir Afrika dansının vahşi figürleri ile bu ayak değmemiş ülkeye dalıyor. [*Karla kaplı arsaya*] Ve küçücük pabuçlar

dördüncü okyanusta keşfedilen bu bâkir adaya bayrağının armasını çiziyor: Bir dörtgen, dörtgenin içine bir çapraz.

Bu ne çılgın mutluluktur; fakat çocuk birdenbire donuklaşıyor: Bir kıta keşfedilmiştir, ama keşfedilen cennet de olsa, insan tek başına olduktan sonra neye yarar?

Notası Hollywood'dan gelme ıslık yeniden çın çın ötüyor, sınırları aşıyor, camlardan sızıyor, anne kulaklarının sansüründen sıyrılarak, soba başlarında pinekleyen bacaksızların kafalarında anarşist yankılar buluyor.

Bu anlatımda, ilham perisini bekleyen bir sanatçının dışardan gelen çocuk gürültüleriyle öfkelenmesinin yerine, o ilhamı beklemekten vazgeçip çocukların dünyasına dalabilmesinin, sanatçı için olmazsa olmaz bir yeteneği, başkası olabilme yeteneğinin önemle vurgulandığını görürüz. Bu yetenekte sanatçının ödülü de, beklenen ilhamın, beklenmeyen bir yerden gelmesiyle gerçekleşir.

Öykücü yaratacağı insanı düşleyedursun, çocuklar çoktan bir kardan adam yapmışlardır bile. Kardan adam tamamlanınca çocuklar etrafında dönmeye başlarlar. "Çılgın bir neşeyle", "çığlıklarla" dönerlerken istedikleri, bu adamın kardan değil, gerçek olmasıdır. O yeni keşfettikleri bir kıtanın ilahı olmalıdır. Bunun için çocuklar "idrâki yaka paça defetmeli", kendilerini bu "ayinin" büyüsüne bırakmalıdırlar. Öyle de yaparlar. Bir kenara çekilerek yaptıkları kardan adamın ilham ettiği maceralarla dolu hikâyeler uydururlar. Ya da yazarın deyişiyle, "palavralar savururlar".

Annelerin eve çağırmasıyla büyü bozulur. Şimdi sıra çocukların kendi yarattıkları bu "ilah"ı yıkmalarına gelmiştir. Kardan adamı acımasızca kartopuna tutarlar. Son darbeyi, bütün olayı başlatan ve yazarın Colomb adını verdiği çocuk vurur. Kardan adamın ayakta kalabilen gövdesini yıkıp üzerinde tepinen de odur. Öykü yazarın ironik bir paragrafıyla son bulur:

> Kar lâpa lâpa ve sessiz yağmaktadır; fakat artık kurşuni renk koyulaşmış, esmerleşmiştir. Meşhur hikâyeci kendini çaresiz hissetmektedir: Bir başka konu bulmalı: Yazdıklarına bir defa daha bakıyor; evet, evet; bir başka konu bulmak lâzım.

Oysa, hikâye, elbette, çoktan yazılmıştır.

Öykünün, tereddüt ve kararlılık gibi farklı duyguları, hareket ve hareketsizliği, gürültü ve sessizliği, yaratıcılığı ve yıkıcılığı başarıyla ileten üslubu çok başarılıdır. Bunun da ötesinde, yazılışını anlatan bu üstkurgusal öykünün, modern öykücülükle modernist öykücülük arasındaki ince çizgide gerçekleştirildiğini söyleyebiliriz. Modern öykücülük sıradan insanın günlük yaşamına eğilirken, modernist öykücülük yazarı fildişi kulesinde konumlandırır. Tarık Buğra'nın bu öyküsüyle ilettiği mesaj aynı zamanda yazar olarak kendi seçimidir de: Sıradan insanları kucaklamadan yazar olunmaz. Burada da Sait Faik'le paylaştığı bir yazarlık kavramından söz edebiliriz.

"Borç" öyküsünün anlatıcısı, her ayı yüz elli liralık harçlığıyla çıkarmaya çalışan (bu harçlık havale kâğıdıyla geldiğine göre ailesi uzakta) kumara meraklı bir öğrencidir. Biraz 19. yüzyıl Fransız romanının, özellikle de Balzac'ın, taşradan Paris'e okumaya gelen ama serseriliğe vuran gençlerini anımsatır. Bir akşam, kumardan kazandığı parayla bir simitçiye beş lira borç verir. Simitçi Mehmet borcunu ilk fırsatta ödemeye söz verirse de, ödeyemez. Bu, muhtemelen kendisi de büyük şehirde ezilen öğrenciye başka birini ezme olanağı sunar. Artık her gün simitçi Mehmet'e borcunu hatırlatacak, simitçi Mehmet de ona beş lirayı peyderpey ödeyecektir. Sonunda Mehmet borcunu bitirir ama bu öğrenciyi hiç mutlu etmez. "Çünkü ben, artık, kime kızacak, kime öğüt verecek, kimi –ne ayıp– paylayacaktım," diyerek bu alacaklılık durumundan duymuş olduğu yakışıksız hazzı itiraf eder. Mehmet'in ona "Sağ olasın beğ," diye iki çıtır simit ikramına ise, dışından "Sen sağ ol", içinden "Sen sağ ol, pis herif," diye cevap verir. Biri eğitimli, diğeri cahil iki şehirlinin karşılaşmasını buruk bir mizahla anlatışında Buğra'nın öykülerinde 50'li yılların Türk hikâyeciliğinde sık rastlanan (özellikle de Sait Faik'te) romantik realizmin ya da realist hümanizmin izleri vardır.

Doğa tasvirleri çoğunlukla antropomorfiktir. Yani kamera gözünden değil, insan gözünden, daha doğrusu yazarın gözünden seçilerek, hatta yorumlanarak yapılmış tasvirlerdir bunlar. Tarık Buğra'ya, tezatlı bir terimle, romantik realist dememin bir nedeni de bu tasvirlerdir. Örneğin:

> Bu serin bir mayıs ikindisidir ve Kızılışık tepesinin doğu yamacından dolanarak Takvun deresine sokulan Hisarlı ilçesinde, ikindi demek akşam demektir: Kızılışığın gölgesi sarışın aydınlığı önüne katar ve tez vakitte koca ovayı boyladıktan sonra, ufku leylâk rengi bir şerit gibi çizen, çıplak Emir dağlarının ardına sürer ("Şehir Kulübü").

Bu pasajın bütün yüklemlerinde Buğra, –"sokulmak", "dolanmak", "önüne katmak", "boylamak", "sürmek"– söz sanatlarında kişiselleştirme dediğimiz tekniği kullanır. Aydınlık "sarışındır". "İkindi akşam demektir", yani günün zamanının saatle ilgisi yoktur; bu zaman yaşantıyla ilgilidir. Bu türden öznel doğa tasvirlerinde Buğra'nın dili musiki dilidir. Ritmik akışıyla, görsel zenginliğiyle insanı tasvir edilen mekânlara taşır.

Kitabın önemli öykülerinden biri de "Şehir Kulübü". 1950-1960 yılları arasında modernleşen Türkiye'nin simgesi diyebileceğimiz Hisarlı ilçesinde sinema, buzdolabı, vantilatör, kadın berberi, park ve parke yollar vardır. Bir de eski kaymakam ve sıtma savaşı doktorunun kurduğu bir şehir kulübü. Akşamları bu kulüpte poker, briç, satranç oynayan devlet memurları. Buğra bunlardan ikisine, her akşam satranç oynayan sıtma doktoruyla hâkim Münir Cevdet'e odaklanır. Münir Cevdet satrancı büyük bir yenme hırsıyla oynar. Rakibi ise aynı hırsı paylaşmaz ve hep yenilir. Bu satranç oyununun giderek amacından sapıp iki karakterin kişilik çatışmasına vesile olduğunu fark ederiz. Bu çatışmada Dostoyevski karakterlerinin güç çatışmasını da hatırlatan anlar vardır:

> Münir Cevdet Bey, sandalyesinin arkalığına iyice yaslanmış, sonsuz bir kayıtsızlıkla akasya dallarına bakıyordu. Tabii biraz sonra zafer meyvelerini toplamaya girişecekti. Doktor bunu önlemek endişesiyle acele acele konuştu.

Doktor, Münir Cevdet Bey'le yalnızca bir oyun arkadaşı olarak değil de, gizemli bir kişi olarak ilgilenmeye başlayınca onun bastırdığı korku ve endişesini keşfeder:

> [Doktor] onu, şöyle bir –fakat bütün dikkâtiyle– süzdü ve birdenbire, alaca karanlıkta şimşek çakar gibi, bu donmuş yüzün, bu aç

kedi gözlerine benzeyen gözlerin ardında, çok daha ardında, kuytu bir köşede, ancak karanlık dönemeçlerden sonra varılabilecek yasak bölgede işte o hüznü ve bir panik başlangıcını, yakalayıverdiğini zannetti.

Bu ilginç, çünkü hüzün Buğra'nın özdeşleştiğini sezdiğimiz karakterlerinin belirleyici vasfıdır. Oysa bu hâkim, "gözleri aç kedi gözleri gibi" olan bu hâkim, Buğra'nın bal rengi gözlü hikâye kahramanlarına benzemez. Analiz yapmayı seven bir mizaca sahip olduğunu anladığımız doktoru, kışkırtıcı bir merak kaplar. Münir Cevdet Bey neden bir akşam bile kulüpte kalıp bir bira olsun içki içmemiştir? Ne yapıp edip hâkimi o akşam kulüpte tutabilmek için orada olan herkesi seferber eder. Ama başaramazlar. Hâkim onlara, anlatıcının ifadesiyle "yılan gözleriyle" bakarak mekânı terk eder. Doktor geride kalanlarla içerken hâkimin ev yaşantısını hayal etmeye çalışır. Münir Cevdet bir saplantıdır artık onda. Nasıl eve geldiğini, salatayı nasıl yaptığını, yemekten sonra nasıl uzanıp kitap okuduğunu hayal etmeye başlar:

> Münir Cevdet sedire uzanmış okumakta: İhtimal Evliya Çelebi'yi.. kim bilir, çapkın belki de şiir okuyor; meselâ Şeyh Gâlib'i hatta Hâşim'i veya Namık Kemal'i.

Böyle birkaç kadehten sonra "aç kedi gözlü, yılan bakışlı" Münir Cevdet'i domestik bir yaşamın huzurunda hayal ediyorsa eğer anlatıcı, üstelik onun güzel kitaplar okuduğunu düşlüyorsa, Münir Cevdet doktorun ikizi, çiftili demektir.

Doktor kulüpte kumar oynamaya devam eder. Şimdi rakibi sorgu yargıcıdır. Bu rakibin de basit bir oyuncu olduğunu sanmıyorum; çünkü doktor ancak ona yenildikten sonra kendini sorgulama sürecine girer. Büyük bir hırsla oynadığı pokerde sürekli blöf yapar ama sorgu yargıcı onun blöfüne kanmaz. Yorgun, içkili, öfkeli, kulüpten çıkmak üzeredir artık. Ve genç, idealist bir öğretmen dışında kulüpteki herkesten nefret etmektedir:

> Oda, fır fır dönmüş ve her şey, yani tüccardan Mehmet Karabiber yüzsüzü, veteriner aptalı, eczacı kurdu, sorgu yargıcı denen deli fişek ve diğerleri, eşya da yâni masalar, iskambiller ve kadehler de

dahil, her şey, bu hızın içinde sadece bulantı veren bir tek anlam almışlardı. Yalnız; aydınlık ve elâ gözleriyle şu çocuk, şu gezici başöğretmen müstesna; onu yirmi yaşıyla ve yirmi cümleyle sağır ve menfezsis odaya bırakıvermişlerdi.

Bulantısı belki içkiden, ama daha çok kulüpteki insanlara duyduğu tiksintidendir. Burada Sartre'ın *Bulantı*'sının ve egzistansiyalist felsefenin dönemin yazarları üzerindeki kuvvetli etkisinden de söz edebiliriz. Ancak bu bulantıyla, Münir Cevdet'in Kulüp'te satranç oynadıktan sonra neden kalmadığını, neden onlarla içki içmediğini, neden onları satrançta yenmekten büyük bir haz duyduğunu ve belki kulübe sırf bu hazzı duymak için geldiğini anlar. Gecenin ayazında evine dönerken Hisarlı'ya tayin olduğu için duyduğu öfkeyi, bu öfkeyle karısını mutsuz ettiğini, evliliğini bu yüzden yıprattığını da anlar. Ağlamaya başlar. Eve dönüp de kendisini uyumadan bekleyen karısının yanına sokulurken hem öfkesinden hem de bu öfkeyi sevgisizlikle sürdürmekte kararlı olan ikizinden, Münir Cevdet'ten kurtulmuştur. "Şehir Kulübü" Buğra'nın sevgi sayesinde arınma öykülerinin iyi bir örneğidir.

Ama insanlardan, onlara sevgi duyamayacak kadar uzaklaştığı anlar da yok değildir. Böyle zamanlarda Buğra'nın sitemi sevgisizliğedir.

"Dostluk" öyküsünde modernistlerin, özellikle de Fransız modernistlerinin sıklıkla kullandığı bir motifi, *voyage imaginaire* (hayalî seyahat) motifini kullanır. Bu hayalî yolculuğun kahramanı iki yıl kaldığı Kuzey Kutbu'ndan dönüşünü anlatırken, hayalî olayları çarpıcı imgelerle donatır: Kılavuz balıklarının yardımıyla avlarını bulan köpekbalıklarından birinin karnında sevişen bir çift, küçük bir çocuğu yiyen bir timsahın dişlerinin arasında kalan kırıntıları temizleyerek kürdan görevini yüklenen (bir yandan da tabii kendileri de beslenen) Zendar kuşları, gibi. Buğra bu kılavuz kuşlarıyla köpekbalıklarının, zendar kuşlarıyla timsahların ilişkisini dostluk olarak tanımlarken, gene acı bir ironiyle okurlarına döner ve şöyle seslenir:

Kısacası; işte dünyanın damında dostsuzluktan iliklerim dona dona tam iki yıl geçirdikten sonra, bütün bu gördüklerimden dost

özleyişim büsbütün alevlenmiş olarak döndüm. Bakın ne güzel, ne kadar, ne kadar güzel, göz yaşartacak kadar güzel: Bana "nasılsın?" diyorsunuz. İyiyim. Şimdi çok iyiyim? Peki siz nasılsınız?

Sahi ama, siz dostlarım, köpek balığı mısınız, yoksa kılavuz balığı mı? Veya timsah mı, Zendar kuşu mu?

Son olarak Buğra'nın öykücülüğünün hiciv boyutunu da eklemeliyim. Kişisel zaafları ("Gün Akşamlıdır" öyküsündeki ukala, ezici, kibirli genç başöğretmen), toplumsal çarpıklıkları ("Ayakkabı Gıcırtısı, Hoparlör ve Şöhrete Dair"deki harp zengini turşucu) usul usul hicveder. Buğra'nınki bütün bunları yargılayan, lanetleyen değil, olgunlukla karşılayan bir hicivcinin sesidir.

Veba Geceleri: Görsel Bir Modern Epik*

"Bu hem bir tarihî roman hem de roman biçiminde yazılmış bir tarihtir," diye başlayan *Veba Geceleri*, okuru yapıtın ait olduğu türe ilişkin düşünmeye davet ediyor.[1] 2021 yılında basılmış bir tarihî roman, elbette kendi türünün ilk örneğinden sonra ortaya çıkan diğer örnekleri hatırlamadan yazılamaz. O zaman bugün yazılmış bir tarihî romanın satır aralarında daha önce yazılmış tarihî romanların mirasını ve yazarında da bu mirasın farkındalığını bulmamız doğal. "Roman biçiminde yazılmış tarih" ifadesi biraz daha karmaşık bir iddia. Tarih disiplini de artık salt olgusal kayıtların toplamından oluşan tarih anlayışını uzunca bir süredir yeniden gözden geçiriyor. Tarih de artık savaşlar, devrimler, devletlerin kuruluş ve yıkılış olayları kadar günlük, olaysız yaşamların ayrıntılarına, sıradan insanın tecrübelerine, hatırladıklarına, unuttuklarına ya da unutmak zorunda bırakıldıklarına odaklanarak yazılıyor. Dolayısıyla ister tarih romana, ister roman tarihe nüfuz etsin, ikisinin de yaşadığımız bu çağda ciddiye alınması gereken bir geçerliliği olduğu kadar, hem tarih hem de roman anlatılarının, o anlatıları bugüne getiren aşamaların izlerini taşımaları da kaçınılmaz. Kitabın sözde yazarı tarihçi/romancı Mina Mingerli, iki farklı tür-

(*) *Kitaplık*, 215, Haziran 2021, s. 5-17.

1 Orhan Pamuk, *Veba Geceleri*, YKY, İstanbul, 2021.

de anlatıyı harmanlamaktaki amacını "Kahramanların öznel kararlarını anlamaya tarih biliminin yetmeyeceğini, bunların roman sanatının yardımıyla daha iyi anlaşılabileceğini hissettim ve bu ikisini birleştirmeye çalıştım," diyerek açıklar (s. 11).

Uluslaşma süreçlerinin kronotopu sayılan tarihî romanın klasik örneği, Sir Walter Scott'ın *Waverley* romanları (en popüleri *Ivanhoe*'dur), klasik incelemesi de, Georg Lukács'ın *Tarihi Roman*'ı diye bilinir. Tarihî roman türünü kuramlaştıran Lukács, Perry Anderson'ın özetiyle, beş önemli noktaya işaret eder: Tarihî roman toplumsal güçlerle sürüklenen sıradan insanların yaşamının nasıl dönüştüğünü anlatan bir epiktir. Karakterler arasında ünlü tarihî figürler olabilir ama bunların hikâyedeki rolleri dolaylı ya da marjinaldir. Olaylar büyük bir özelliği olmayan ortalama karakterler etrafında döner. Bu sıradan karakterler birtakım karşıtlık ve çatışmalar arasında sıkışırlar. Lukács'ın incelediği Sir Walter Scott'ın romanlarında gerileyen ve ilerleyen toplumsal süreçlerde insanların maruz kaldığı trajik çatışma anlatılır. Bu çatışmada kaybedenler nostaljiyle geçmişe gömülürken, kazananları tarihsel koşullar belirler.[2]

Pamuk da, *Veba Geceleri*'nde, Tolstoy'un başyapıtı *Savaş ve Barış*'a, Alexander Dumas'nın *Monte Kristo*'suna yaptığı atıflarla romanının türsel akrabalığının ipuçlarını verir. Ama aşağıdaki incelememde göstermeye çalışacağım üzere, *Veba Geceleri* postmodern bir çerçeveden sunulmuş olsa da, ben onu modern epik olarak sınıflandırarak okuyacağım. Romanı büyük anneannesinin mektuplarından ve kendi araştırmalarından derleyerek yazdığını söyleyen tarihçi/romancı Mina Mingerli, metni "Giriş" ve "Yıllar Sonra" bölümleri arasında çerçeveleyerek sunar. O zaman klasik epikten modern epiğe, oradan da postmodern epiğe kısa bir özet yapalım.

Gerek sözlü (Homer, *İlyada, Odise, Gılgamış, Mahabaratha*), gerekse yazılı (Vergilius, *Aeneid*) epikte olaylar tanrıların yardımıyla ulusun kuruluşunu gerçekleştiren ve ulusu koruyan bir kahramanın serüvenlerinden oluşur. Ulusun kaderiyle kahramanın kaderi özdeştir ve epik kahraman ulusal norm ve değerlerin de temsil-

2 Perry Anderson, "From Progress to Catastrophe", *London Review of Books*, cilt 33, sayı 15, 2011, s. 1.

cisidir. Modern epik diye tanımladığımız anlatı türünün ise klasik epikle ilişkisi parodiden öteye geçmez. Bu parodinin amacı değişen çağın bilincini aktarmaktır. Modern epik deyince ilk akla gelen örnekler arasında Jomes Joyce'un *Ulysses*'ini, Thomas Mann'ın *Büyülü Dağ*'ını; postmodern epikler arasında ise Gabriel Garcia Márquez'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ını, Salman Rushdie'nin *Geceyarısı Çocukları*'nı sayabiliriz.

Epik kapsam

Veba Geceleri'ni bir modern epik olarak incelemeyi seçtiğime göre, önce romanın kapsamından başlamalıyım. Romanda, Haçlı Savaşları'ndan 2021'e kadar gelen neredeyse bin yıllık bir süreçte, pespembe bir rengin hâkim olduğu güzeller güzeli bir adanın tarihi anlatılır. Roman kahramanlarından ikisi, Pakize Sultan ve kocası Damat Doktor Nuri, Aziziye gemisinin güvertesinden Minger Adası'nı seyretmektedirler:

> Hemen yanında güverteden turkuvaz mavisi denize bakan karısı dipteki kayalardan, el büyüklüğündeki hızlı ve dikenli balıklardan, zarif çiçekleri andıran yeşil ve lacivert yosunlardan büyülenmişti ve denize hatıralarına bakar gibi bakıyordu. Rüzgârsız denizin aynasında şehrin çoğu pembemsi beyaz, kimisi sarımsı turuncu renkli evleri; ağaçların çeşit çeşit yeşili, Kale'nin külahlı kuleleri ve kilise ve camilerin kurşuni kubbeleri pırıl pırılyansıyordu (s. 75).

Gerçi bu pembe rengin bilimsel bir açıklaması vardır. Adaya rengini veren, oraya özgü pembe renkli mermer taşlarıdır. Ne var ki, bu renk hikâyenin başladığı güne kadar adadaki yaşamın aldatıcı pembeliğini de akla getirir. Olayları başlatan kişileri adaya taşıyan Aziziye gemisinin yanaştığı tarihe kadar adada alttan alta süren ama su yüzüne çıkmasına izin verilmeyen çatışmalar, kıskançlıklar, siyasi rekabetlerin bastırılarak gizlenmesiyle sürdürülmüş pembe yaşamlar, veba salgınıyla artık tehdit altındadır. Aziziye gemisinden görülen Kale'de, tam da yolcular oraya bakarken, gardiyan Bayram'ın veba sancıları ve sanrılarıyla can çekişmesi, bu güzel pembeliğin vebanın koyu rengiyle kararacağının habercisidir.

Aynı şekilde çiçekleri, bitki örtüsü, gül ve kekik kokularıyla bir yeryüzü cenneti olabilecek Minger Adası'nda bu kokulara önce lizol, sonra irin, ceset ve leş kokularının karışacak olması da, adaya rengini veren mermerin sanıldığı kadar kırılmaz bir madde olmadığını gösterecektir.

Adanın coğrafyası, iç kapaktaki haritayla, özenle çizilmiştir; sokak sokak, mahalle mahalle, ev ev, dükkân dükkân, meydanlarıyla, yokuşlarıyla, tepeleriyle. Bu kapsamlı coğrafi konumlandırma bu adanın tarihinin kendine özgü özellikleri olduğu kadar, benzer başka ada tarihleriyle de ortaklıkları olabileceğini düşündürür ve vardır da. Çünkü Minger'de anlatılan, büyük bir felaketin ardından bir milletin bağımsızlaşmasıdır. Minger Adası'nın özgürleşme öyküsü bütün sömürülen ülkelerin bağımsızlık yolunda geçirdiği aşamaların postkolonyal alegorisidir. Coğrafi, kültürel ve siyasi izolasyonuyla hem Batı'nın hem de Osmanlı Devleti'nin kolonize ettiği bir yerdir Minger. Valisi Sami Paşa, İstanbul'dan tayin edilmiş olsa da bir müstemleke valisi gibi davranır. Ada da zaten, vebanın yayılmasıyla, Osmanlı Devleti'yle uluslararası güçlerin ortak kararıyla kordon altına alınacaktır (256). Salgın tıbbi bir gerçek olmanın da ötesinde, derin bir sembolik değer kazanır. Bağımsız bir vilayet olarak ilan edilmiş olmakla birlikte, bir yandan Abdülhamit, diğer yandan Batılı devletler tarafından kolonileştirilmiş bu adaya vebanın gelmesi, adanın kaderi için hem bir lanet hem de bir lütuftur. Modern epik, klasik epiğin tek yorumcu bakışından farklı olarak tarihe böyle ironik bir açıdan bakmayı seçer.

Orhan Pamuk adayı bir nüfus memuru titizliğiyle ve ayrıntısıyla nüfuslandırmıştır. Her evde, her dükkânda kimler yaşamakta, soylarıyla soplarıyla, akrabalarıyla, çok eğlenceli biçimde anlatılır. Öyle ki, ilk iki yüz sayfayı okuduktan sonra siz de meşhur Lando'ya binip hızlı bir ada turuna çıktığınız takdirde, kimlerle karşılaşacağınızı, hangi dükkânların önünden geçeceğinizi, hangi vitrinlere bakacağınızı kestirebilirsiniz. Pamuk'un epik anlatışıyla okur yavaş yavaş adanın yerlisi olduğunu hisseder – aynı saraylı Pakize Sultan'ın hissettiği gibi.

Romanın epik kapsamlılığı elbette başka anlatı stratejileriyle pekiştirilmelidir ve pekiştirilir de.

Hayal ürünü bu ada, doğal zenginlikleriyle bir yeryüzü cennetidir. Adaya yaklaşan gemileri iki baskın manzara karşılar. Tarihi temsil eden Kale'yle, zaman ötesinden parlayan Beyaz Dağ. Haçlılar, Venedikliler, Bizanslılar, Araplar ve Osmanlılardan kalma taş yapılarıyla neredeyse 700 yıllık bir tarihi olan Arkaz Kalesi, hafif pembemsi ve beyaz Minger taşlarıyla yapılmış bu muhteşem Kale, "tuhaf külahlı kuleleri ve aynı taşlarla yapılmış arkadaki binalar, köprüler[iyle]... derin ve büyülü bir etki"ye sahiptir (s. 73). Bu büyülü mekânın aslında tekinsiz bir mekân da olduğu öykü geliştikçe ortaya çıkacaktır. Çünkü "Batılıların 'Levant' dediği Doğu Akdeniz'in bu köşesinden geçen gemilerin yolunu keser gibi yükselen pembemsi renkli kale, bakanlara çok eski zamanlarda, masallardan da eski zamanlarda bu adada insanoğlunun yaşadığını, çalıştığını ve birbirlerini acımasızca öldürdüğünü hatırlatı[r]" (s. 74). Adanın diğer göze çarpan noktası olan Beyaz Dağ, tarihin izlerini, yara berelerini barındıran Arkaz Kale'siyle tezat teşkil eder; zamansız, doğal ve lekesizdir. Pamuk bütün romanlarında dünyevi olanla aşkınlık arasında sıkışmış insan kaderini hatırlatmayı sever; Beyaz Dağ da aynı *Beyaz Kale*'deki kale gibi ulaşılmazlığın, aşkınlığın simgesidir.

Adada sık sık rastlanılan iki saat vardır ki neredeyse mitolojik bir önem kazanırlar. Bunlardan birincisi Vilayet Binası'nın saatidir. İkincisi ise Hamidiye Meydanı'nda inşaatı süren saat kulesi. Kale ve Dağ'ın temsil ettiği ikili karşıtlıklar gibi, bu iki saat kulesi de iki farklı tarih anlayışını temsil ederler. "İnşaatı hâlâ süren yeni saat kulesi" tarihin sürekliliğinin, daha doğrusu süreçliliğin, Minger'in tamamlanmamış bağımsızlık tarihinin simgesidir. Postanedeki saat ise bir otokratın taktırdığı saattir. Postanedeki saat geçen zamanı ve o ânı gösterirken, meydandaki saat henüz bitmediği için geleceği, olasılıkları ve potansiyeli gösterir. Postanedeki saate büyük hayranlıkla bakan Kolağası Kâmil, ömrü vefa etse ve iktidarını sürdürebilse bir Halit Ayarcı'ya, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nün bütün saatlerin aynı zamanı göstermesini sağlamaya çalışan otokrat eğilimli sahtekârına mı dönüşürdü?..

Postane adayı dünyayla bağlayan yer olduğu için ayrıntıları da dikkatle anlatılır. Her hafta İstanbul, İzmir, Selanik'ten gelen posta çuvalları kıyıda bekleyen sabırsız kalabalıklar ve postayı almak için yollanan uşaklar, beslemeler, yanaşmalar, kâtipler, memurlarca karşılanır, bazıları yerine çabuk varsın diye zarflarına adresle birlikte dua da eklenmiş mektuplar sahiplerine dağıtılır, çuval ve paketleri postaneye taşıyan at arabaları arkasından koşan çocuklar için oyun vesilesi olur ve gene araştırmacı yazarın bildirdiğine göre "1901 yılında Minger Merkez Postanesi Osmanlı İmparatorluğu'ndaki 1360 postaneden en gelişmiş ellisi arasına girermiş" (s. 111-112). Bu postanede Kolağası Kâmil'in hem hayranlığını çeken hem de aklını karıştıran duvarda asılı Abdülhamit'in gönderdiği TETA marka saattir. Üzerinde hem Arap hem de Avrupa rakamları olan bu saat hem Doğu'daki hem de Batı'daki vakti gösteriyordu. Kolağasının aklını karıştıran ise şuydu: "Tahta oturduktan sonra bütün Osmanlı vilayet merkezlerine saat kuleleri diktiren Padişah bu saatlerin her yerde hep aynı saati göstermesini istiyorsa, üzerlerinde hem Arap hem Avrupa rakamları niye yazıyordu?" (s. 114). Kafasında bu düşüncelerle Kolağası Kâmil postane binasından çıkar ve "Padişah'ın tahta çıkışının yirmi beşinci yılı için dikilen ama hâlâ bitmemiş saat kulesinin çevresindeki sokaklarda yolunu kaybetmiş gibi bilinçsizce ve yer yer büyülenerek yürü[r]" (s. 114).

Abdülhamit'e karşı kalkışma Postane'deki TETA marka İsviçre saatine kurşun isabet etmesiyle ve saatin, görgü şahitlerine göre "sihirli bir şekilde yok olması"yla başlar. Zaten biraz sonra Postane kapatılarak İstanbul'la ilişki ve iletişim engellenecektir. Ama isyanın ilk lideri Kolağası'nın vilayete yürürken geçtiği Hamidiye Meydanı'ndaki bitmemiş saat kulesi yerli yerindedir. "O yürüyüş sırasında Kolağası'nın bugün tarih dediğimiz şeye iyice yaklaştığını hissediyoruz" (s. 267) diye yazarken tarihçi Mina Mingerli, bugün tarih dediğimiz şeyin ulu tasarımlardan değil, kimi zaman küçük entrikaların sonuçlarından, çoğu zaman da rastlantılardan oluştuğunu ve nerede başlayıp nerede bittiğinin de sınırlarının çizilemeyeceğini ima eder.

Şehir

Modern epiklerin merkezi modern şehirlerdir. Adada bu mekân Arkaz şehridir. Okur, Damat Doktor Nuri ve Pakize Sultan'ın zırhlı landoyla vilayet merkezine gelirken ilk kez geçtikleri sokaklarda şehirle tanışır.

> Karı koca zırhlı landonun penceresinden İstanbul Caddesi'ndeki Avrupai binalara, otellere, aşevlerine, seyahat acentalarının yazıhanelerine, büyük mağazalara ilgiyle baktılar. Caddenin doğu tarafından dükkânlar, kumaşçı, elbiseci, ayakkabıcı, tuhafiyeci, kitapçı (Minger Adası'nın tek kitabevi Medit, Yunanca, Fransızca ve Türkçe kitaplar satardı) ve İzmir'den ve Selanik'ten getirilmiş kap kacak, mobilya ve kumaş satan dükkânları gördüler. Esnaf vitrinlerini güneşten korumak için renk renk şeritli tentelerini sonuna kadar indirmişti. Palmiye, çam, limon ve ıhlamur ağaçlarıyla yemyeşil bahçelerin derinliğini ve bitki ve ot çeşidinin zenginliğini görerek şaşırdılar. Mavi, pembe ve mor güllerin rayihası başlarını döndürüyordu (s. 79).

Bu ayrıntılardan kokular, renkler ve sesler, kalabalıklar, kısaca modern yaşamın uyarıcıları hiç eksik olmaz.

Doktor Nuri'nin gece yürüyüşü, siyah beyaz bir filmin karelerinden oluşmuş gibidir. Bu yürüyüşte romanın diline hâkim olan sesler ve kokular gene vardır, ama renkler eksiktir. Dr. Nuri'nin yürüyüşü Pamuk'un sevdiği karanlık ve karanlığın gölgelerinden oluşmuştur.

> Sütunlar ve kubbeler altından yürürken bir hayalet gibi hissetti kendini. Ağır ağır meydanı dönerken her an biriyle karşılaşacağını sanıyordu ama gece sanki iki boyutlu bir karanlık odaydı; adım attıkça karanlık bir kutunun içinden çıkamıyordu ama bazen bir ağacın gölgesi, bazen solmuş bir renk yanından sessizce akıp gidiyordu. Karantina ilanlarının, kapalı kepenklerin önünden geçtikten sonra ara sokaklara girdi ve karanlıkta vebalı şehrin sınırsız sokaklarında uzun uzun yürüdü (s. 175).

Yürürken köpek çeteleriyle karşılaşır, denizden gelen yosun kokusunu içine çeker, martıların çığlıklarını işitir, gül kokuları arasından geçer, Rumca fısıldaşan bir Rum çiftini duyar, yolunu kaybederek bahçelere girer, yönünü çıkaramadığı bir havuzdan gelen kurbağa sesleri arasında ilerlemeye çalışır, karanlıkta her türlü yön duygusunu kaybetmiştir ama koku ve işitme duyuları iyice kesinleşmiştir. Sonunda bu "metafizik" deneyimini karısına anlatınca Pakize Sultan dinlediklerini kelime kelime yazar ve başlığını da "Veba Geceleri" koyduğu bu mektubunu, İstanbul'a kolay kolay ulaşamayacağını bilse de, zarflar (s. 176). Böylece romana adını veren ifadenin şehirdeki bu gece yürüyüşünden esinlendiğini öğreniriz. Dahası, bu başlıkla Pakize Sultan yalnızca kocasını dinleyen, anlayan, seven kadın değil, başkasının deneyimini kendi deneyimiymiş gibi hissedebilen, Pamuk'un sık sık kullandığı "başka olabilen" yazarı da temsil eder.

Arkaz şehrinin sokaklarında en sık rastlanan araç, Vali Sami Paşa'nın özel konuklarını bindirdiği, kendisinin de halktan uzak durmak istediği zaman kullandığı, kendinden önceki vali tarafından "Arkaz'ın en namlı demircisi Köse Kudret'e" yaptırılan zırhlı landodur (s. 35). (Buradaki epik parodiye dikkat çekmeden edemeyeceğim. Yunan mitolojisinin tanrılar için silahlar ve zırhlar üreten usta demircilik tanrısı Hephaestus'un karşılığıdır Köse Kudret (s. 44-45).

Lando'nun bir işlevi adayı sokak sokak dolaşarak sosyal coğrafyasını yansıtmaksa, diğer işlevi, taşıdığı yolcuların değişmesiyle iktidarın nasıl el değiştirdiğini göstermesi, yani hem yatay hem de dikey hareketliliği temsil etmesidir. Lando, Minger sokaklarında hızla dolaşırken sanki içinde bir kameraman oturuyormuş da kayıt yapıyormuş gibi bu sokaklar, dükkânlar, yürüyenler, duranlar yansıtılır. Bu Lando'nun Minger'deki yatay hareketi gösterme işlevidir.

> Lando Eski Çarşı'nın dar sokaklarına girince eskicilerin ve manavların sehpalarının kalktığını gördüler. Tatlısu Mahallesi'nde akşam hava kararırken çocuklar hâlâ sokaklarda oynuyordu; Bektaşi tekkesinin arka sokağında ıhlamur kokusuyla leş kokusu birbiri-

ne karışıyordu; boşalan evlerde hırsızlık olmasın diye Vali'nin özel emriyle sokaklara yollanan devriyeler işbaşındaydı; Rum Ortaokulu'nun yanından rıhtıma doğru inerlerken Kolağası, Vali'ye Karantina Neferleri'ni silah altına almaya başladığını anlattı (s. 169).

Ama bir de o Lando'dan inip adayı adımlayan karakterlerin gözünden resmedilen ada vardır:

> Kolağası o gün postaneden dönerken yolunu uzattı ve derenin öbür tarafına geçti. Müslümanların çoğunluk olduğu mahallelerde yürüdü. Bayırlar Mahallesi'nde tenha bir sokağa açılan gölgelik bir bahçede üç zeytin ağacının altında ikisi sessizce, biri hüngür hüngür ağlayan üç küçük erkek çocuk gördü (s. 212).

Romanın birçok sinematografik pasajından biri olan bu paragrafta yanılmıyorsam ilk kez bir Pamuk romanında çocuk figürasyonuna da rastlıyoruz.

> İki bahçe ötede bir evin kapısında "hastalığı sen bulaştırdın, hayır sen bulaştırdın" kavgası eden başörtülü teyzeleri dinledi. Tuzla Mahallesi'nde salgından korunma konusunda bilgili bir liman işçisinin bir ölünün eşyalarını kullanan kadınlara söz geçiremeyişine tanık oldu. Aynı sokaktaki Zaimler tekkesinde bir hocanın salgına karşı muska yazdığını ve bahçe kapısında sessizce bekler, huzura çıkmadan her iki kolunu göğsünde çaprazlama kavuşturup üç kez eğilerek "arz-ı hürmet ederim efendim" dersen seni içeri alacağını öğrendi. Bir mahallede ölümün ve korkunun sessizliğini ve devletin doktor ve memurlarıyla çaresiz kalışını hissediyor, bir sokak bir bahçe geçtikten sonra kendisini çocukluğunun tozlu ve uykulu sokaklarında buluyor ve korkusu biraz hafifliyordu (s. 212-213).

Bu uzun pasajı alıntılamamın nedeni modern epik anlatının hemen bütün öğelerini taşıması: Çevreyi yürüyerek algılayan bir karakter (buna modernist yazında bilinç merkezi de diyoruz), bu karakterin sinematografik algısı, çevrenin en ufak ayrıntılarına kadar tasviri, geçilen yolların kartografik bir dikkatle belirlenmesi, çevresel duyguyu yansıtan insan figürasyonu (ağlayan çocuklar, kavga eden kadınlar, bilgili liman işçisi), karakterin bir şehir gezgini ola-

rak algıları, duyguları ve daha da önemlisi canlanan anıları. Bunların hepsi modern epik anlatıda, klasik örneği olarak da Joyce'un *Ulysses*'inde kullanılan motiflerdir.

Klasik epikte silahlar, modern epikte sokaklar ve vitrinler önemlidir:

> Bonkowski Paşa ve Doktor İlias eczaneye yürüdüler. Hrisopolitissa Meydanı'na çıkan dar sokaklardaki dükkânların sahipleri vitrinlerinde sergiledikleri renk renk kumaşları, dantelleri, Selanik'ten ve İzmir'den gelmiş hazır elbiseleri, melon şapkaları, Avrupai şemsiyeleri ve ayakkabıları sabah güneşinden solmasınlar diye mavi, beyaz ve yeşil tentelerini indirdikleri için sokaklar olduklarından daha dar gözüküyordu. [...] Sabah çocuklarıyla alışverişe çıkmış kadınlar, ceviz, kurabiye, güllü Minger çöreği ve limon satan seyyar satıcılar, kibar müşterisini sessizce tıraş eden bir berber ve son gemiden inen Atina gazetelerini satan çocuk şehirde hayatın olduğu gibi sürdüğünü gösteriyordu. Bu mahalle ve sokaklarına görece zenginliği, Arkaz'ın Rum burjuvazisine hizmet sunan dükkânlardaki çeşitlilik Bonkowski Paşa'ya eski dostu Nikiforo'nun işlerinin yolunda olduğunu düşündürdü (s. 50).

Hiciv

Modern epik hiciv üzerine kuruludur; klasik epik, yüceltme ve övgü üzerine. Orhan Pamuk'un hicivci üslubunda Stendhal etkisi görürüm ben. Şehzadeler eğitimsizdir, çünkü eğitim sistemi dayak üzerine kurulu olduğu ve şehzadeler de dövülemeyeceği için cahil kalırlar (s. 199). "Arsenikle zehirleme adamızda kimse Fransız romanı okumadığı için [*Madame Bovary*'yi kastediyor] bilinmez" gibi Stendhal cümlelerinde. Vebayla birlikte bilimin dine nasıl yenildiği (doktorlar da hocalar ve vaizlerin okudukları ayetlere teslim olurlar); korku ve çıkarın ada huzurunu nasıl bozduğu, siyasi rekabetin nasıl çirkinleştiği, verilen beş altın ödül için saklanan hasta komşularını ihbar eden adalılar (s. 226), yalnız yaşayan ihtiyarların evini soyan haydutlar (s. 227) Stendhal ironisini hatırlatır bana.

Ansiklopedik bilgi

Modern epik ansiklopedik bilgi içerir, bu yüzden modern epiklere ansiklopedik roman da denmiştir. *Veba Geceleri*'nde de vebanın tarihi, kliniği, gülsuyu üretimi, modern eczacılığın kuruluşu (s. 58), kalenin tarihi; dedektif romanı türünün tarihi, zehirler ve etkileri, Kolağası Kâmil'e istediği Kayzer Wilhelm bıyığı şeklini verebilmek için berber Panayot Efendi'nin, Berlin'de kullanılan yapıştırıcının formülünü ele geçiremeyince "palamut ağacının ham meyvası ve Minger çamının sakızını ezerek" ve gülsuyu ve leblebi tozuyla karıştırarak imal ettiği özel balmumunun (s. 217) yapılışı ve daha yüzlerce ansiklopedik bilgi bulunur. Klasik epik'in özelliği parataksik anlatı bu ansiklopedik sapmaları tamamlar. Ama parataksik anlatı klasik epikte epik kahramanın gücünü, modern epikte tüketimin istila ettiği yaşamların parçalanmışlığını göstermek üzere kullanılır. Bu türden bir pasaja iyi bir örnek Dr. Nuri'nin Aktar Vasil'in dükkânında gördüklerinin listesidir:

> Vasil'in dükkânının önünde okuma yazma bilmez reçete sahiplerinin dükkânı tanımasına yarayacak bir devekuşu yumurtası vardı. Eski Çarşı'daki diğer bir dükkân kapısının önüne Arap Feneri'nin bir küçük maketini, Vavla'daki diğer aktar ise kocaman bir makas koymuştu işaret diye. Bu iki küçük dükkânda da en çok arananlar müshil, basur, öksürük hapları, yaralar, romatizma ağrıları için merhemler ve mide ilaçlarıydı. Damat Doktor, Eczacı Nikiforo'nun dikkat çektiği acıbadem suyu, kara ardıç, papazotu, tatula gibi İstanbul'da eczacıların baskısıyla aktarlarda satılması yasaklanmış bazı ilaç ve hammaddelerin de bu dükkânlarda satıldığını görüp not aldı. Bu bilgilerin karantinacı doktorlara kasteden kumpası düzenleyenlerin bulunmasına yardım edeceği inancıyla, mide ilacı karışımları için papatya, rezene, anason ve çöre otu kullanıldığını da kaydetti Doktor Nuri. Vitrinine kocaman bir makas koyan aktar, vebaya karşı okunmuş kâğıt, muska veren şeyhlere de en çok yazdıkları pomatın kükürt, balmumu, zeytinyağı ve gül yaprağından yapıldığını bir şişesini Doktor Nuri'ye verirken anlattı.
>
> Pakize Sultan misafirhane odasında bu sıvıları, karışımları şakayla da olsa denemek istedi ama kocası izin vermedi ona. Tar-

tışmalar, küskünlükler, cilveler sonunda şişeler bir kenara kondu (s. 210-211).

Bu ayrıntılar, uzun listeler, dükkân vitrinleri, modern epik türünün işaretleridir. Şişeler bir kenara konduktan sonra ne olduğu ise okurun muhayyilesine bırakılır.

Modernist natüralist üslup

Veba tasvirleri modernist natüralist anlatının başarılı örneğidir. Bu anlatının klasik örneği Flaubert'in *Madame Bovary*'sinde Emma Bovary'nin arsenik zehirlenmesinden ölümünün sayfalarca tasviridir. Modernist natüralist nesrin geleneksel natüralist anlatıdan farkı hem objektif bir gerçeklik hem de beş duyuyu birden harekete geçirecek, yani görsel, işitsel, dokunma, koku ve tat duyularının hepsini birden uyaran bir dille anlatılmasıdır. Pamuk bu anlatının dünya çapında bir ustasıdır. Bayram'ın veba ateşiyle gördüğü rüya ve kâbuslar örneğin:

> Uçan aslanlar, konuşan balıklar ve alevler içinde koşan köpek orduları vardı! Derken alevler farelere bulaşıyor, yanan şeytanlar gülleri kemirip parçalıyordu. Bir kuyunun çıkrığı, bir değirmen, açık bir kapı durmadan dönüyor, âlem daralıyordu (s. 27).

Bu kâbusun görsel, dokunsal, tatsal ve işitsel imgeleri vebanın korkunç ama gerçekçi şiiridir. Kusma, ateş, sayıklama, bayılma, kanlı gözler, istemsiz çırpınmalar, şiddetli baş ağrıları, boyunda, kulak arkasında, koltukaltı ya da kasıkta çıkan veba hıyarcıkları, bunların vebalı birini nasıl kademe kademe ele geçirip ölüme sürüklediği ayrıntılı anlatılır. Hastanın psikolojik tepkisi de ihmal edilmez: şaşkınlık, korku, isyan, inkâr, tevekkül. Kitapta çok sık rastladığımız klinik veba tasvirlerinden bir örnekle yetinelim:

> Hücre kapısının önündeki kalabalık çekilip içeri yeterince ışık girince Bonkowski Paşa ile muavini, gardiyan Bayram'ın vebadan öldüğünü ve buradaki salgının veba olduğunu anladılar. Aynı aşırı beyaz ten rengini, içeri göçmüş gibi gözüken yanaklarla, hayretle açılmış fırlak gözleri ve acıdan kurtulmak ister gibi mintanın

kenarını kıvrayıp sıkmış parmakları İzmir'de en azından üç ölüde görmüşlerdi. Kusmuk ve kan lekeleri ve tuhaf koku da aynıydı. Doktor, zindan bekçisinin düğmelerini dikkatle çözüp gömleği çıkardı. Boyunda ve koltukaltlarında hıyarcık yoktu. Ama ölünün karnı ve bacakları soyulunca, sol kasığın üzerinde veba hıyarcığını gördüler. Hiçbir şüpheye izin vermeyecek kadar gelişkin ve büyüktü. Parmaklarının ucuyla hafifçe dokunarak hıyarcığın o ilk sertliğini kaybettiğini, demek ki en azından üç günlük olduğunu ve ölünün çok acı çektiğini anladılar (s. 43).

Bu klinik natüralist anlatı vebadan ölenlerin yakılmaları, kireçlenmeleri, bunu tercih etmeyen Müslümanların ölü yıkamaları, dezenfektasyon işlemlerinin grafik ayrıntılarıyla tamamlanır.

Tarih

Abdülhamit'in hem Müslüman ayaklanmalarını destekleyen hem de Batılı büyük güçlerle iyi geçinmek için sürdürdüğü "çelişkili" ve son tahlilde başarısız politikalar (s. 31), kaybedeceği kadar toprak kaybettikten sonra artık toprak kaybetmeyeceği inancıyla yaptırdığı ve imparatorluğun en ücra köşelerine dağıttığı harita, o haritada hâlâ Osmanlı toprağı olarak gösterilmesine rağmen kaybedilmiş Mısır, büyük bir gayrimüslim nüfus ve bunların ayrılıkçı hayalleri, Rum ve Ermeni ticaret sınıfının yükselişi, Abdülhamit ne kadar görmezden gelmeye çalışırsa çalışsın, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş göstergeleriydi (s. 30-34).

Roman bu çöküş öyküsünün yanı sıra, bir de kuruluş öyküsü anlatırken kimi zaman resmî tarihe, kimi zaman kurguya, kimi zaman da parodiye yaslanır. Ama en çok da bu üçünü birbirinin içine geçirerek kurduğu cümlelerle okuru şaşırtır: Örneğin Padişah Abdülhamit'in dedektif romanlarına düşkünlüğü bir vâkıadır; geceleri uyumadan önce bu romanları sesli olarak okutarak uykuya geçtiği de belki öyle. Ama hafızası çok kuvvetli olduğu için kendisine okunan bir romanı yıllar sonra da hatırladığı ve daha önce dinlediği bir romanı tekrar okumaya kalkan bir saraylıyı ceza olarak sürgüne gönderdiği muhtemelen bir efsanedir.

Farklı görüş açılarını kayda geçirmek Orhan Pamuk romancılığının önemli unsurlarından biridir. Daha kitabın epigrafında bu konuyla buluşturur okurunu Pamuk: Kapak resminde Arkaz şehrinin değişik açıdan resmedilişini ressam Ahmet Işıkçı'nın tercihi olarak sunar. Ahmet Işıkçı'yı ise elbette hatırlıyoruz. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nın üçüncü kuşak genç ressamıdır o. Mina Mingerli de kitabı yazarken tekli bakış açısını bozmak için duygularla olguları kasten karıştırarak anlattığını, bazı olayların farklı biçimde açıklanmalarına, kendi düşüncesine uymasa da, eşit ağırlık verdiğini (Abdülaziz tahttan indirildikten sonra öldürüldü mü, intihar mı etti?), her ne kadar tarihsel gerçekleri yansıtmasalar da popüler tarihçileri de ciddiye aldığını söyler.

Modern epik anlatılarında tarih birçok başka metin gibi değerlendirilir; tarihî anlatıların da kesinliğinden kuşku duymak, bunların da çeşitli versiyonları olabileceğini kabul etmek gerekir. Örneğin Kolağası Kâmil ile Zeynep'in ilk karşılaşmalarına ilişkin anlatılanlar gibi. Bu karşılaşmada, Kâmil ve Zeynep'in, tarih kitaplarında yazıldığı gibi, öyle uzun uzun konuşmuş olmaları ihtimal dışıdır:

> Çiftin Mingerce uzun uzun sohbet ettikleri daha sonra başta Kolağası'nın kendisi tarafından uydurulan bir efsanedir. Resmî tarihler, ders kitapları ve 1930'larda Hitler ve Mussolini etkili popüler aşırı milliyetçi sağ basın da beslemiştir bu yalanları. 1901 yılında Minger dili iddia edildiği gibi, "Çok daha erken karşılaşacaktık!" ya da, "Her şeyi çocukluğun diliyle yeniden adlandıralım!" gibi karmaşık ve derin anlamları ifade edebilecek kadar gelişmiş değildi ne yazık ki! (s. 151)

Ve Mina Mingerli

> Kitabımızda halkın ve yöneticilerin kuvvetle inandığı uydurmalara, yalan hikâyelere yer verdik çünkü bu söylentiler tarihin şekillenmesinde etkiliydiler. Ama halkın kahve falı, yıldız okuma merakı, hatta Şeyh Hamdullah'ın vebaya karşı dedelerinin kitaplarında ve Hurufi metinlerinde cevaplar, işaretler araması, bize kalırsa, vebaya karşı davranış ve temel kararların biçimlenişinde yüz yıl

> önce olduğu kadar etkili olmamıştır. Söylentiler, milliyetçi önyargılar hatta genel bilgisizlik ve cehalet kadar Minger vebasını etkilemediği için biz tarihimizde Hurufiliğin, yıldız ve fal örneklerini önemsemedik (s. 239-240).

diye savunur bu yöntemi Mina Mingerli. Zeynep'le Kolağası'nın adadan "kaçma teşebbüsü" konusunda ise "Bir tarihçi olarak Pakize Sultan'ın mektuplarındaki sözlerden başka verebileceğimiz bir kanıt ve belge yoktur. Minger milliyetçisi tarihçiler bu konuyu tabu addederler, hiç konuşmazlar bile," (s. 255) der. Minger isyanının başlangıcında "ilk kurşunu kimin attığı konusunda Osmanlı ve Türk yazarlarının ayrı; Minger milliyetçisi tarihçilerin ayrı ve geri kalan dünyanın ayrı iddiaları vardır" (s. 317). Hal böyle olunca da tarihçi Mina Mingerli anlatısına neden romanesk öğeler katmasın ki?

Modern epik yazarının bir amacı tarihi çoklu bir bakış açısından yansıtmaksa, diğeri de parodi yoluyla resmî tarih anlatılarını sorgulamaktır. Bu parodi öğeleri özellikle de Minger'in bağımsızlığını ilan etmesinin anlatıldığı sayfalarda yoğunlaşır:

Minger'in bağımsızlığının ilan edilişini anlatan sayfalar, vilayet hademesi Haşmet'in baskın ihtimaline karşı yanında taşıdığı sopaya gül işlenmiş kırmızı bezi bağlayarak (Eczacı Nikiforo'nun dükkânının reklam bayrağıydı bu ve Sami Paşa tarafından el koyulmuştu) Kolağası'na vermesi, Kolağası'nın yaralı kolundan akan kanla ıslanmış bu bezi vilayetin penceresinden sallayarak "Hürriyet, Müsavat, Uhuvvet," diye Mingerlilere seslenmesi, Kolağası'nın vilayet binasından ellerin ve omuzların üzerinde çıkarılması, Alexander Satsos'un bu sahneyi resmeden yağlıboya tablosu ("Teksaslı alkolik bir petrol milyonerinin koleksiyonu"na düşmüş), sonradan Haşmet'in köyüne yapılacak olan okula Sancaktar Haşmet İlkokulu adının verilmesi gibi ayrıntılarla Pamuk, bütün dünyada milliyetçi tarih yazımını hicveder (s. 326, 332). Bunları izleyen balkon duasının ise yakın tarihimize yaptığı atıf açıktır (s. 331). Alexander Satsos'un resmi kaybolmuş olsa da, o gecenin ölümsüzleştirilmesi bütün adanın bildiği "ressam Tacettin'in Vilayet'in zırhlı landosunun gecenin ortasında şehrin boş sokaklarında ilerlemesini gösteren resmi" sayesinde mümkün olmuştur (s. 335). Evet, tankların yerine bu lando

dolaşacaktır Minger'de gerçekleşen bu tiyatro gibi ihtilalin gecesinde. Benzer bir parodistik hiciv, Pamuk'un bu romanında, önceki romanında pek de rastlamadığımız çocuklara ilişkindir: "Bu çocukların ölüm kalım mücadelesi, boş evlere girip saklanmaları ve bahçelerden portakal toplayıp ceviz çalarak yaşamaya çalışmaları çok renkli ama acıklı bir konudur," der ve sonradan okul kitaplarında bu "acıklı maceranın sanki çok güzelmiş gibi romantik bir milliyetçilikle" abartıldığını, hatta 1930'larda bir dönem Minger İzci Teşkilatı da bu çete çocuklarının halk arasındaki adı olan "Ölümsüz Çocuklar" adını aldığını ve "daha sonra Dünya İzci Teşkilatı'nın isteği üzerine 'Yavru Güller'" olarak değiştirildiğini yazarken, milliyetçi tarihlerin abeslikleriyle de güldürür (s. 277-278).

Minger Adası yöneticilerinin vebayı saklama çabaları otoriter rejimlerin antidemokratik uygulamalarını örtme taktiklerinin bir yansımasıdır da. Çünkü vebanın sembolize ettiği şeylerden biri de siyasi veba, yani baskıcı rejimlerdir. Romanın başlığı da herhalde bu yüzden Veba Günleri değil Veba Geceleri, çünkü Minger Adası'nda yönetim, hesap verilirliği olmayan, her türlü hile ve desiseyle yürütülen, antidemokratik bir "gece" yönetimidir.

Sami Paşa basını kontrol altında tutar (s. 336); güç gösterisi olsun diye en küçük tekkeyle uğraşır, gel gör ki, taşlı sopalı bir kavgada bu tekkenin "aylakları, miskinleri ve müminleri"ne yenilmesi bir alaycı-epik (*mock epic*)tir (s. 337). Napolyon'u ve Fransız İhtilali'ni idealize eden Komutan Kâmil (Stendhal'ın Julien Sorel ve Fabrizio del Dongo'sunu çağrıştırır) Jakoben baskılar uygulamaya başlar. Vilayet meydanına kurulan darağacında Ramiz ve arkadaşları (suçsuz oldukları halde) asılır. Minger bağımsızlığını gerçekleştiren ihtilal, karşı ihtilallerle sürer: Şeyh Hamdullah adanın ücra bir köşesine sürülür, Halifiyeciler ve diğer tekkeler isyan ederek Kale'nin kontrolünü de ele geçirirler; suçlu suçsuz Kale'de kim varsa ortalığa saçılır, iktidarı Keçe Külahlı Naip Nimetullah Efendi ele geçirerek Şeyh Hamdullah dönemini başlatır. Ve "bağımsız Minger Devleti'ne kimsenin karışamayacağını göstermek için" Vali Sami Paşa idam edilir (s. 418). Vali Sami Paşa'nın idamından önce duyduğu pişmanlık, iç hesaplaşması ve hatalarıyla yüzleşmesi siyaset ve vebanın birlikte kararttığı Minger'de insani bir aralıktır. Bunu komik

bir siyasi hamle izler. Yeni rejime meşruiyet kazandırılması için Pakize Sultan'ın halk tarafından benimsenmesi onun karantina konusunda etkili olmasıyla sonuçlanır ve veba vakaları hızla azalarak adada veba biter. Tarihsel parodist anlatı bu noktada artık postmodernizmin fantastik/büyülü anlatılarının ritmine yaklaşmıştır.

Minger Anayasası'nın yazılmasında kurucu anayasaları taklit eden parodist bir üslup kullanırken, Komutan Kâmil'in cumhurreisi seçilmesi ve bu vesileyle verdiği nutukta Mingerlilikle övünmesi, adada konuşulan o kadar başka dil varken kuruluşundaki tekçi öğeleri hicveder. Modern epiğin parodist, sorgulatıcı, hicivci üslubunu etkili ve eğlendirici bir biçimde kullanan Pamuk, tarihî romanların ulusalcı yüceltmelerle, örneğin Abdullah Kozanoğlu gibi bir romancının üslubuyla yazılmasına ve kuruluş tarihlerine uygun tek anlatının klasik epik tarzı olduğuna inanan okurların edebi tercihlerine cevap veremez.

Gene de roman, ironik olmadığından emin olduğumuz bir sözcükle biter: Hürriyet!

Ve tabii yazar

İkisi de kadın iki yazar personası kullanır Pamuk bu romanında. Pakize Sultan Vilayet Konağı'ndaki odasında kâh pencereden dışarı bakarak, kâh kocasının anlattıklarını dinleyerek mektuplarını yazarken, onun erişemeyeceği mekân ve bilemeyeceği olayları o mektuplara tarihsel araştırmalarına hayal gücünü de katarak torunu tarihçi Mina Mingerli ekler. Bu iki yazar figürasyonunun da çözemediği durumlarda, yazarlık konumu, okurun muhayyilesine de yer bırakılarak oluşturulur. (Örneğin Eczacı Nikiforo'nun, Hatice Sultan'ın yaşlı kocasının saptamasıyla Abdülhamit'in "muhbir provocateur"lerinden biri olup olmadığı, s. 204.)

Pakize Sultan'ın 1901 ile 1913 yılları arasında ablası Hatice Sultan'a yazdığı mektupları romanlaştıran Mina Mingerli'dir. Ama bu mektuplar romanın ancak bir kısmında kullanılmış, çünkü romanda Pakize Sultan'ın orada olmadığını, başkalarından da duymadığını bildiğimiz olaylar da yer alıyor. Gardiyan Bayram'ın Kale'de vebadan ölürkenki son saatleri gibi. Bayram'ın yalnız ölümünün baş-

ka bir şahidi olmadığına göre, demek ki Mina Mingerli bu ölümü tasvir ederken hayal gücünü kullanmış.

Mektuplar Orhan Pamuk'un yazar karakterlerine ayırdığı o favori mekânlardan birinde yazılmış:

> Pakize Sultan iç içe geçen iki odadan oluşan ve hemen dikkatini çektiği gibi "güllü sabun ve ahşap kokan" bu dairenin bir köşesinde Kale'ye, limana ve şehrin harika manzarasına ve bahçelerine bakan bir masa olduğunu görünce, İstanbul'daki son günlerinde, pek çok sarsıcı mutlu olaydan sonra Hatice ablasının kendisine verdiği zarfları, şık mektup kâğıtlarını ve gümüş, zarif kalem takımını ve ona verdiği sözü hatırladı. [...] "Bana gördüğün, duyduğun her şeyi anlatacağına söz ver!" demişti bu mektup takımını verirken. "Bak, çok yaz diye iki tomar kâğıt bırakıyorum. Ama sen de Hatice ablana her gün yazacaksın!" (s. 80)

Orhan Pamuk'un romanlarında bu odaların önemli yeri ve anlamı vardır. Yazarın çekildiği, bir tür gönüllü karantinaya girdiği bu odalar, onun dışarda akan yaşamla, yaşamın ötesinde gözünü diktiği aşkınlığı temsil eden bir mekân (*Kara Kitap*'ta Kaf Dağı, *Beyaz Kale*'de Beyaz Kale, *Yeni Hayat*'ta otobüsün camında görülen melek, *Benim Adım Kırmızı*'da Üstat Osman'ın körlüğe kavuştuğu hazine odası, *Kar*'da mükemmel kar taneleri), yaşamın ve sanatın özlediği aşkınlığı, ama bu aşkınlığa kavuşmanın olanaksızlığının da ancak yaşamla bütünleşen bir sanata adanmak olduğunu gösterir. Modern sanatın bu ikilemi, Orhan Pamuk'un bütün romanlarında temsil edilir. Bu ikilemden kurtulmak mümkün olmadığına göre sığınılacak oda, sanatçının yapacağı tercihlerin odasıdır. Dışarıda yaşam hastalığıyla, sağlığıyla, vebasıyla, aşkıyla sürmekteyken, yaratıcılık sanatçıya ne kadar kendini tecrit etme hakkı tanır? Bu odanın penceresinden dışarı bakmayı seven yazar, yaşamın ötesinde varolduğunu bildiği ama kavuşamadığı aşkınlığa ancak odanın dışındaki yaşamı anlatabilirse yaklaşabileceğini sezmiştir ve bu amaçla yaratır. Pamuk'un yazar figürleri bu yüzden gönüllü karantinalarından çıkar ve yaşama karışırlar, ama sonunda hep o odaya dönerler. Bir sonraki salvoya hazırlanmak, bir sonraki romana başlamak üzere.

Pakize Sultan'ın renkli anlatımı onun bir kadın olmasıyla, özdeşleşme yeteneğiyle ilişkilendirilir (s. 11). Gene bir kadın olan torunu Mina Mingerli de bu özdeşleşme yeteneğinden payını almıştır (s. 12). Roman yazmak için gerekli olan bu yeteneğinin yetmediği zamanların ise erkeklerle, paşalarla ve doktorlarla özdeşleşmeye çalıştığı durumlar olduğunu itiraf ederek Mina Mingerli yalnızca kadın anlatıcılığı değil, feminist bir anlatıcılığı da savunmuş olur (s. 12). Birinci yazar Pakize Sultan'a gelince, o hem kadın hem de sürgünde bir kadın olarak, bir yandan feminist bir yandan da postkolonyal yazarlığın çağımız için ayrıcalıklı kriterlerini yerine getirir. Ayrıca politik bilinci de bütün diğer roman kişilerinden yüksektir: Pakize Sultan'ın kocasına siteminden anlarız bunu:

> "Abdülhamit'ten başka bir Babıali, devlet ve millet olduğunu düşünmenize cidden şaşırıyorum..." [...] "'Devlet' dediğiniz paşalar ve kâtipler amcamın her istediğini yaparlar ve O'na göre adalet onun her istediğinin yapılmasından başka bir şey değildir..." (s. 228)

Minger Adası'ndan ayrılmadan önce Pakize Sultan'ı son kez Lando'yla gezerken görürüz:

> Kapalı kapılar, çarpık çurpuk duvarlar, yemyeşil ağaçlar, sarı düzlükler, pembe ve mor çiçekler gördü Pakize Sultan. [...] Bir bacanın kırık olduğunu, bir bahçede anasından kaçan bir çocuğu. Başörtüsünün kenarıyla yaşlı gözlerini silen bir kadını gördü ve onlar hakkında ablasına kendi kelimeleriyle yazacağını anladı. Tek başına kararlılıkla yürüyen şapkalı, kara giysili bir adamı, tembel tembel kenarda uyuyan biri tekir, öbürü kara iki kediyi, dar bir sokakta bağdaş kurmuş oturan sakallı bir dedeyle torununu (kocası söylemeseydi onların dilenci olduğunu anlayamazdı), bir hamakta uyuyan ihtiyarı gördü. Kafesleri sökülmüş cumbalardan, yola bakan, pencerelerden geçmekte olan landoyu merakla seyreden pek çok yüz gördü (s. 449-450).

Gördü! Pamuk'un belki de en sevdiği fiil! Ve bu romanının muhteşem görselliğini yaratarak Pamuk bu en sevdiği fiile ihanet etmediğini bir kez daha kanıtlamış.

Cevat Çapan'ın Şiir Dünyasının Duyumsattıkları*

Aşağıdaki çalışmayı 22 Ekim 2013 tarihinde, Boğaziçi Üniversitesi'nin kuruluşunun 150. yılı vesilesiyle yapılan bir dizi etkinlik çerçevesinde "Boğaziçi'nden Dile Esen" başlığıyla, Murat Gülsoy'un moderatörlüğünde yapılan bir panelde konuşmak üzere yapmıştım. Aradan geçen sekiz yılda Cevat Çapan Su Sesi, Son Duraktan Bir Önce *ve* Bir Başka Coğrafyadan *adları altında üç şiir kitabı daha yayımladı. Boğaziçi Üniversitesi'ne gelince bu kez, bu bildiride sözünü ettiğim teslimiyeti göstermedi. Dışardan atanan rektöre direndi ve bu satırları yazdığım bugün hâlâ direnmeyi sürdürüyor.*[1]

Buradaki ortaokul ve lise yıllarını her zaman coşkuyla anımsayan Cevat Çapan yalnızca bu kampüsün mezunu değildir; bu kampüste hocalık da yapmıştır.

Doktoramı bitirdikten sonra döndüğüm yıllardı; yani 70'lerin sonu. Bir gün Süheyla Artemel bize Cevat Çapan'ı tanıştırdı. Tam bir dünya edebiyatçısı, bir klasikçi, hümanist geleneğin etkileyici temsilcilerinden biriyle çalışacağımızı anlamam çok uzun sürmedi. Çok heyecan vericiydi. Sanki İstanbul Üniversitesi'nde Auerbach, Spitzer, Dieckmann, Fuchs'la kurulmuş Batı Dilleri ve Edebiyatları, burada, Boğaziçi Üniversitesi'nde yeniden canlanacaktı; Sühey-

(*) *Sözcükler*, Ocak-Şubat 2022, s. 14-24.

1 Cevat Çapan, *Su Sesi*, YKY, İstanbul, 2013; *Son Duraktan Bir Önce*, YKY, İstanbul, 2017; *Bir Başka Coğrafyadan*, YKY, İstanbul, 2020.

la Artemel Auerbach'la çalışmıştı, Traugott Fuchs o çevrenin içinden biriydi ve şimdi Auerbach'la çalışmamış olmakla birlikte o geleneğe çok yakın bir meslektaşımız katılıyordu bize.

İki yıl yarı zamanlı ders verdi Cevat Çapan çünkü İstanbul Üniversitesi'ni, sevdiği ve saydığı bir meslektaşının, Vahit Turhan'ın ricası üzerine hemen bırakamadı. Ama tarih vefalılığı nadiren ödüllendirir. 1938'den sonra, Almanya'daki Nazilerin İstanbul Üniversitesi'ndeki etkilerinin artmasıyla, Yahudi kadrolaşmayı engelleme girişimleri ve bunun sonucunda Spitzer, Auerbach, Dieckmann gibi ünlü filologların ABD'ye gitmesine neden olan durumun benzeri Boğaziçi Üniversitesi'nde de oldu. 1980 askerî darbesi ve ardından faşist cunta yönetimi üniversiteleri baskı altına almak üzere bazı düzenlemelere girişti. YÖK kuruldu. Okutulacak kitapların YÖK'te denetlenmesinden tutun da, sakal kestirmeye kadar bazı dayatmalar; birçok öğretim üyesinin işine son verilmesi, kadro kısıtlamaları, dışardan rektör ataması. Böyle zamanlar tuhaf ve zor zamanlardır. Bazı insanların işine gelir bu tür kısıtlamalar, işbirliği ederler, bazıları kurumu düşünerek teslim olurlar, bazıları düpedüz korkar ve direnemezler. Burada da sanırım hepsi birden oldu. Cevap Çapan'ın tam zamanlı öğretim üyesi olması için ona ayrılan kadro verilmedi. Ama hikâyenin sonu Auerbach-Spitzer hikâyesinin sonu kadar Türkiye açısından acıklı değil. Sözünü ettiğim olay Cevap Çapan'ın çok renkli, çok zengin, çok yönlü yaşamında, muhtemelen onun artık hatırlamadığı önemsiz bir ayrıntıdır. Çünkü o edebi misyonuna, yani bir dünya edebiyatı geleneği kurmak ve bu geleneği klasik Batı hümanist geleneği ile desteklemek misyonuna, devam etti. Birçok başka üniversitede unutulmayan dersler verdi. Bu arada başka bir şey başlattı. *Dünya Şiir Atlası.* Yedi ciltlik bir atlastır bu ve mutlaka sekizinci cilt de yoldadır. Bu proje, çeviriyle dünya şiirine ulaşmanın mümkün olduğunu kanıtlayan, Doğu'dan Batı'ya dünya şiirini kapsayan, dünya dillerini, ırk ve kültürlerini şiirin şemsiyesi altında toplayan, hümanist bir karşılaştırmalı edebiyat projesidir. Faruk Şüyun'la yaptığı söyleşide şöyle der: "Eğer biz sadece taşralı bir okur yazar olmaktan kurtulmak istiyorsak, kendimizi dünya edebiyatı içinde evimizde hissetmemiz gerekir" (s. 81). İşte bu atlas dünya şiirini evinize getiren

bir atlastır ve ister inanın bana ister inanmayın –inanmayanlar karşılaştırabilir– Norton'un dünya edebiyatı antolojisinden daha kapsamlıdır. Bunu *Cumhuriyet* gazetesindeki köşesinden yaptı, Cevap Çapan. Hâlâ hayıflanırım. Burada daha uzun kalabilirdi ve bu atlas Boğaziçi Üniversitesi Yayınları'ndan çıkıyor olabilirdi.

Bu atlasın ne denli istikrarlı ve sebatlı bir uğraşın ürünü olduğunu anlatmaya vaktim yok burada ama atlas sözcüğünden onun kendi şiirine atlayarak, bu şiir hakkında birkaç söz söylemeye çalışacağım. Cevap Çapan'ın neredeyse bütün şiirlerinde üç sözcük yinelenir: Uzak, sürgün ve ses. Şiir kitaplarından birinin adı da *Uzak Sesler*'dir zaten. Ses, tabii, şiirin karşılığıdır. Memet Fuat'ı anarken yazdığı bir şiirinde onu, şairin sesini en iyi duyan bir şiir uzmanı olarak tarif ederken "Ağlasak sesimizi duyar, bütün sesleri duyduğu gibi," der. Dolayısıyla onun kendi şiirleri de zaten çok özel bir atlasın seslendirildiği şiirlerdir; yaşamöyküsünün, sevdiği, etkilendiği şair ve yazarların, çocukluğundan beri okuduğu kitapların, sürgünde acı çekmiş şairlerin, yolculukların, kağnılar, trenler, vapurlarla hep yollarda olmanın, göçlerin, eve dönüşün imge ve seslerinden oluşan bir coğrafya, bir atlas.

Uzak sözcüğünün Çapan'ın şiirinde geniş bir kapsamı ve anlam yelpazesi vardır.

En basitinden başlayalım: Uzak, doğallık, kendilik, özgürlüktür.

> *Buradan*
> *Bu kül rengi düzenden uzakta*
> *Fenikeli martılar olmalı sevişen*
> *Sevişmeyi düşünmeden.* ("Kuşlar mıdır Onlar")

Yaşam zaten bir yolculuktur; değişkenliğe gebedir; karşıtlığı değişmeyen doğadır. Bu karşıtlığı şöyle dile getirir:

> *Bitmeyen göçünü sürdürür*
> *devingen güneş,*
> *gerilen deri, pörsüyen istek,*
> *akşamın alaca serinliğinde*
> *ürperen otların üzerinden*
> *sürüklenerek gider.* ("Kristal ve Nikel")

Cevat Çapan bir atmosfer yaratma ustasıdır. Yarattığı atmosferde, çizdiği resimlerde hep bir uzaktalık duygusu, bir ufuk çizgisi izlenimi vardır, sanki o ufuk çizgisinin ardından, sisinden çıkıverecek bir sürprizi bekler gibi okursunuz bu şiirleri:

Uzakları düşünürken, karlı dorukları, / saatlerin durduğu bir saatte, / yabancı / bir istasyonda, / ne kadar yakın görünüyor / gölün kıyısında yükselen kayalık dağlar...

Uzak tarih ve mitolojidir:

Karşıda Midilli,
denizin ötesinde sessiz.
Bu sessizlik sanki
o sevdalı kadının
bin kulaklı geceye fırlattığı çığlık
binlerce yıl önce. ("Bir Ardıçkuşu Akasya Ağacında")

Sappho olabilir o kadın. Ama bu kıyıdan da yükselmiş olabilir o çığlık. Homer'in mutsuz kadınlarından birinin, Priam'ın karısı Hecuba ya da Hektor'un karısı Andromache'nin çığlığı da olabilir. Burada uzaktan daha teknik bir biçimde de yararlanır şair. Geceyi yırtan çığlık, bir klişedir aslında. Binbir kulaklı geceye fırlatılan çığlık ise, başka bir klişenin, Homer epiklerinde kullanılan epithetlerin (şarap renkli deniz, ayağına çabuk Achilles gibi) modern bir parodisidir. Ve bu uzaklaştırmayla iki klişeyi de değiştirir, şaşırtıcı ve çarpıcı kılar.

Uzağın egemen figürü çok uzaklardan gelen ve yaşamına büyük bir derinlik ve anlam katan babasıdır:

Adaları seven bir adam
Adaları da kadınlar kadar
Bir adam, gelip dağ köylerinden
Han kahvelerinde duran.
Bir köylü, imparatorluğun payitahtında
Bir kaçak, Cezayir zindanlarında
Bir yolcu Marsilya'dan
İkinci Abdülhamit'in padişahlığında
Kalkıp Havana'ya giden babam. "(Yazıt")

diye tanıştırdığı babası, uzakları yakına getirerek, çok erken yaşta onun hayal gücünü kışkırtan/ayartan bir masalcıdır: Bu satırlarda anlatılan öykü gerçek bir öykü. Cevat Çapan'ın babası Kemah'ın Pekeriç köyünde doğmuş, köyün öteki delikanlıları gibi İstanbul'a çalışmaya gitmiş, para kazanıp köyüne dönmek üzere. Ama oraya kendisinden önce giden babasıyla anlaşamamış, aklına Amerikan rüyası düşmüş ve o da Amerika'ya gitmek üzere yollara düşmüş. Pire, Trablusgarp, Tunus ve Cezayir'de kalarak (bu arada Fransızca da öğrenerek) Marsilya'ya varmış. Oradan gemiyle Amerika'ya gidecek. Ama gemi onu Güney Amerika'ya Surinam'a götürmüş. Orada birkaç yıl işçi olarak çalıştıktan sonra gene işçi olarak Santiago'ya gitmiş. Santiago'dan da Havana'ya. İspanyolca öğrenmiş, kendi işini kurmuş, köydeki kardeşini okutmuş ve sonunda dönmüş yurduna, evlenmiş, 40 yaşına geldiğinde tek çocuk olan Cevat Çapan doğmuş. "Yarısını Dinlediğim Bir Masal" başlıklı şiirinde "*Bu kez gerçek bir olayı anlatıyor eski masalcı, / gözlerinde gene binbir gecenin ayartıcılığı / körkuyular, yolculuklar, kervansaraylar, / çiçekler çizen, onları renk renk boyayan / bir ressamın son günleri anlattığı*" derken, Cevat Çapan babasının masalını sürdürmeye niyetli bir şairin arzusunu hissettirir.

Babasıyla, "sürgünlerin uzmanlığı"nı yapmış, "nicedir uzaklarda" olan, "uzak dağlar, uzak kıyılar, uzak--/dillerini bilmediğ[i] yaban/insanlar arasında[n]" gelen ve oğluyla tanışmayı sabırla bekleyen bir dünya gezgini olan babasıyla, öylesine özdeşleşir ki, o sürgünün, o uzakta olmanın bütün ayrıcalıklılığını kendisi yaşamış gibi hayal eder. Ondan ancak yarısını dinlediğini düşündüğü masalı tamamlamak tutkusuyla yazıyor gibidir. Benim çok sevdiğim şiirlerinden biri olan Amerikalı şair John Berryman için yazdığı, "Kendini Yarıyolda Bırakan John Berryman'ın Anısına"da bu şairin intiharına, "aklın özgürlüğüydü senin çılgınlığın" diye değindiği şiirinin ilginç bir yönü de, Berryman'ın, kendisi gibi intihar eden babasıyla kurduğu saplantılı ilişkidir. Gerçi Cevat Çapan'ın mutlu baba-oğul ilişkisinin tersidir bu ama Çapan'ın şiirlerine egemen olan başka bir duyguyu, derin anlama duygusunu barındırır. Siyasi bir sürgün olarak Sibirya'da ölen Rus şairi Osip Mandelştam ve karısı için yazdığı şiir gibi:

Sanki hep gözümün önünde
şairi götürmeye gelen siviller
birlikte geçirdiğiniz sürgün
Osip'in kestiği elmas dizeler
Nadejda'nın belleğine gömülen.
Kar altında koğuşlar, kulübeler
Çalışma kampları, sanatoryum,
Buzlu traversler. Sonra
Nasıl yitirdiniz birbirinizi,
Nerede çözüldü eller? ("Umut")

Tarih, sanat ve edebiyat yorumunda derinlemesine anlama, özdeşleşme yeteneği çok önemlidir ve bu yetenek sürgünlük ruhunda bulunur, bu tür bir "yorumbilim" en iyi sürgünden yapılır. Uzak, yaşamın kıyısından seslenen şairin yeridir. Çapan'ın, sanki gündelik yaşamın içinden konuşur gibi seslendiği okur, bir şekilde, bu sesin kıyıda duran bir kırılganlığı gizlediğini de hisseder:

Solfasol'dan kum çekiyor şu kötü kamyon
Kasketini devirmiş uyuyor
şoförü Topal Osman.
Ekmek kurumuş, ekşimiş bakraçtaki ayran.
Zakkumlar, katırtırnakları
bir çeşit avuntu işte.
Nedense yaylaya çıktı
cümle hısım akraba.
Solumda bir rüzgâr gülü
o da soldu solacak
süslediği kavruk çardağın tepesinde.
Kopsa ya içimdeki çöllerden
o belâlı fırtına.
Nerdeee!
Dedim ya herkesin üstünde ölü toprağı.

.....

Ben sana yazarım gene
gün kavuşurken ("Yazarım Gene")

Gurbet ve sıla Çapan için çok güçlü duyguların metaforudur:

Sana bakıp
bütün sessizlikleri ezberleyince,
boğuk yankılarla bir sıla
bir gurbet gibi/yerleştiydi içime ("Çocuk Yüzün")

Ama kavuşmanın, eve dönüşün lirizmi de eksik değildir:

Balkonun kapısını aç. Su ver saksıdaki çiçeğe.
Geyikli örtüyü ser masaya, dinlen biraz.
Sessizlik şaşırtmasın seni, ürkütmesin.
Ben içindeyimdir o alaca sessizliğin.
Şehrin gürültüsü dolacak az sonra odaya,
Karanlık bir yankıya dönüşecek karşı dağlarda.
("Sakın Geç Kalma Erken Gel")

Eve dönüş deyince aklıma Cevat Çapan'ın şiirinin bir başka rengi geliyor: Konuksever bir şiirdir onunki; kimi zaman çocukluğunun geçtiği mekânlara, müthiş bir atmosfer yaratarak, buyur eder sizi:

Taşliman. Çimento fabrikası. Kimyager Nuri.
İlerde kır kahvesi. Kahveci Kara Arslan
Bahçede sarmaşıklar, sardunyalar
Kahvenin önü kumsal, deniz camgöbeği
Ben biraz da burada öğrendim kelebek yüzmeyi
Babam her akşam burada gençleşiyor. ("Alışkanlıklar")

Sanki bir konukmuşsunuz gibi sizi her şeyi paylaşmaya davet eden bir şiir. Bu şiirlerin personası, "bakın ben ne etkileyici, ne müthiş bir şairim" diye üzerinize gelmez. Çok ince, çok incelikli bir şiirdir söylediği. Anlatı öğesi öne çıkar, sanki sizle sohbetteymiş gibi anlatır. Zaten Gönül ve Cevat Çapan'ın konukseverliklerini onları tanıyanlar çok iyi bilir. Evlerine her zaman gidilir, eğer evdeyseler; mutlaka sofralarına oturtulursunuz. Yemekte başkaları varsa, anında tabak ve iskemleler eklenir masaya. Yolda rastlarsınız; çoğu zaman olduğu gibi ilginç bir yere, bir konsere, bir oyuna gidiyorlardır, kolunuzdan tuttukları gibi sizi de götürürler. "*Dost-*

luk böyledir işte: / Yıllar sonra yediveren bir gül / belleğin çöllerinde" diyerek kutsar hayatta en önem verdiği şeylerden biri olan dostluğu. İşte bu konukseverlik, cömert paylaşım, şiirlerinin duygusuna da yansımıştır. Kendine karşı ironik bakışı onu size daha da yaklaştırır: Dört arkadaşla birlikte çıkardıkları çok satmayan bir dergiden söz ederken, kendileriyle de, "Mahşerin dört atlısı, dört nala gitmesek de" diye dalga geçer.

"Sonunda sana sığınıyorum, ey şiir" dediği zaman bile şiiriyle değil, çocuklarıyla övünür:

> *Sonunda sana sığınıyorum, ey şiir*
> *Rüzgârları, fırtınaları yararlı kılan*
> *Yaşarken güzel adlar koydum çocuklarıma,*
> *Nigâr, Leyla, Alişan.*

Kısaca, Cevat Çapan'ın şiirleriyle nefes alırsınız; onun ustalığı abartısızlığındadır.

Cevat Çapan'ın şiirlerinde uzak sözcüğüne yolculuk ve sürgünlük temaları refakat eder, demiştim. İlk şiirlerinden biri "*ayrılıkların ilmini yaptım ben / sürgünlerin uzmanlığını*" diye başlar ("Kış Bitti"). Sürgünlük en klasik temasıdır edebiyatın, çünkü sürgünlüğü birçok büyük edebiyatçı tatmıştır (Ovidius'tan Dante'ye, Dante'den başta sözünü ettiğim Auerbach'a). Ayrılığı içerir elbette, "ikamete zorunlu sürgünlere ayrılmış", "karanlık bir odada" gidenin dönüşünü bekleyen de bir tür sürgündür; "*bir başka ülkede, güze doğru / bir başka sahnede*" olan da, "doğanın değil, tarihin karanlığında" kaybolan da, "han odasında, geceyi yıkayan ırmağın sesi"ni dinleyen de sürgündür; şairin babasının köyü Pekeriç'te, ince bir marangoz olan, nasırlı parmaklarıyla bir cigara sararak "*o bulutsuz gökyüzü, o çırpıntısız deniz, / kumsalını, kayalıklarını uzaktan görebildi[ği] ada*"ya dalarak düşlerini anlatan ihtiyar da sürgündür. Sürgünün konumu mesafedir, her yere, her şeye mesafe. "*Hayatta çok geç öğrendim / yolumu kaybetmeyi ormanda*" diyen Walter Benjamin'in ve Benjamin'in yanı sıra, Anna Ahmatova, Nâzım, Osip Mandelştam, Güzin ve Abidin Dino'nun, Cesar Vallejo'nun sürgün ve zulmü yaşamış ve Cevat Çapan'ın şiirlerine konu olmuş bütün sanatçıların aldığı mesafe gibi.

Cevat Çapan'ın şiirlerinden ışıyan bu tür bir sürgünlük bilincidir. Bu bilinç, göçmenlik ruhuyla, köklerini kendi kültüründe ve dünya kültüründe, o an hangi noktasındaysa, onun uzağında arar. Uzağın duygusu dersek bu tür bir bilince, burada uzağın, bir nostalji, bir sıla, bir merak, bir ayrılık ve kavuşmanın ötesine geçtiğini, uzağın aklına vardığını söyleyebiliriz, hatta söylemeliyiz. Bu akıl, uzağın aklı hümanist, eleştirel, hoşgörülü fakat her zaman perspektivist bir akıldır – birçok meseleye farklı açılardan bakmayı bilen, her açının hakkını teslim eden, ama aynı zamanda da kendi mesafesini, uzaklığını koruyan, gözlemin sivrilttiği, hoşgörünün yumuşattığı bir akıl. Ne fazla iyimser ne de şiddetle yargılayan:

Trenin penceresinden çekilmiş
bir resimden bakar gibi bakıyorsun dünyaya.
Dünya dersen, paçavralaşmış bir dünya:
ülkesinden kaçarken yakalanmış bir zorba
barbut atıyor çöl dekorlu
eski bir fabrika avlusunda gaddar gardiyanıyla.
Tahta perdede, afişteki yarı çıplak kızın
delikanlıya uzanan kolu yırtılmış.
Çalpara eşliğinde bir şarkıcı
dirlik düzenlik içinde bir dünyayla dalga geçiyor
karaparaların saçıldığı karanlık gazinoda
("Hangi Son Mutlu")

Uzağın aklı, sürgünün duyarlılığı, Cevat Çapan şiirinin sesinde, sessizliğinde, en beklenmedik bir anda "çalpara" gibi bir sözcüğün ironisinde birleşerek sizi edebiyatın en yakınına, en doğalına, en sevecenine taşır.

* * *

Bu konuşmanın temel aldığı *Dön Güvercin Dön, Doğal Tarih, Sevda Yaratan, Ne güzel Yolculuktu Aklımdan Çıkmaz, Ara Sıcak, Bana Düşlerini Anlat*'tan[2] sonra yayımlanan *Su Sesi, Son Duraktan Bir Önce* ve *Bir Başka Coğrafyadan* adlı şiir kitaplarında da Çapan şiirinde saptadığım uzaklık ve sürgün temalarının sürdüğünü göz-

2 Cevat Çapan, *Bana Düşlerini Anlat: Toplu Şiirler (1985-2005)*, YKY, İstanbul, 2007.

lemledim. Bununla birlikte, bu şiirlerde artık ritm, ses, vurgu ve duygunun Çapan şiirlerinin nerede rastlarsam rastlayayım kolayca tanımlayabileceğim öğeleri olarak yerleştiğini de hissettim.

Çapan'ın yeni şiirlerinde doğa hem daha geniş hem de daha derin bir yer kapsıyor. Mevsimleri selamlayan şiirler, "ten rengi bir kumsal" gibi betimlemelerde insan/doğa özdeşliğini yineleyen, ya da "Ney" şiirinde olduğu gibi, insanı doğaya, doğayı insana taşıyan sevecen şiirlerdir. "Rasgele", örneğin, günbatımında, biraz da mahzun bir balıkçının aklının salt balık tutmakta olmadığını ima eden nefis bir atmosfer şiiridir:

Oysa yaşlı bir balıkçıydı şimdi kıyıdaki yangının
Alevleriyle ısınan, elindeki oltası yosunlara takılan

Çapan'ın şiirlerinde doğa deyince akla ilk kuşlar gelmeli. Yalnızca özgür oldukları ve göç ettikleri, yükseklerde oldukları halde hem hafif hem güçlü oldukları için değil, ayrılık ve kavuşmaları gerçekleştirdikleri, insan unutsa da hatırladıkları ve iyi sırdaşlık ettikleri için de:

Nasılsa kuşların ezberindedir saçaklar
boşlukta kaybolup giden martının
süzülen kanatları yansıyacak
her yağmur damlasının lekesiz aynasında

Bellek zaten ana temalardan biridir Çapan'ın şiirlerinde. Ama acıyla anımsamak *Su Sesi* şiirlerinde başlar, *Son Duraktan Bir Önce*'deki şiirlerde devam eder. "Gökkuşağının Altında" başlıklı şiirde gökkuşağına tezat teşkil eden "*Artık hiçbir şeyim yok karanlığa katacak / kendi yanılgılarımdan başka*" dizeleri örneğin. Yoğun duyarlılıkları, çok sevdiği Oğuz Atay'ın tabiriyle "gayriciddiye" almayı sever Cevat Çapan. O zaman bir sırdaşa ihtiyaç duymuş olmalı. Bünyamin bu sırdaş mı? "Dönmeyen"den "*Bünyamin, hem, dallarda suskun kuşlar / kaybolur giderdik o ağacın altında.*"

Çevre ve tarih katliamına karşı dizeleri çoktur: "Yalıoba Günlüğü IV"de Assos'da yapılan ve hâlâ da devam eden barbarlığa isyan eder: "Bir zamanlar ünlü Akhileus'un yerle bir etmekle övündüğü bu toprakları / şimdi başka barbarlar yağmalıyorlar." Çevrecidir,

"Emekli Bir Çarkçıbaşı" şiirindeki gibi: "*Demek dağ çileği topluyordun dönmeden, / siyanür karışmadan kaynak sularına.*"

Doğanın belleği yeniden doğabilmenin gücünden kaynaklanır, insanda olmayan bir güç: "Su Sesi" bu gücü kutsar:

Önce Kar Kitabı'nda yazılıydı adları, baharda karlar eriyince,
kaybolup gittiler –
oysa doğanın ezberindeydi o adlar,
cemrelerle yeniden belirdiler

Su Sesi'nin "Belleğin Dehlizlerinde" bölümünde *Son Duraktan Bir Önce*'nin yaşlılık ve ölüm hüznünün habercisi şiirler var. "Alaturka" şiirindeki gibi:

Birden, hafifçe açılan kapıdan
Ölüm başını uzatıyor en baştan çıkarıcı
gülüşüyle
aramıza katılmak için.

Bu da "Bir Kıyıdan"dan:

Durgun sularda ağır ağır yaklaşmak mı karaya
Yoksa azgın fırtınalarla boşuna boğuşmak mıydı yaşlanmak?

Son Duraktan Bir Önce'nin baskın duygusu ölüm. Cevat Çapan'ın şiirlerinde ilk kez yolculuk ve doğa kadar ağırlıklı bu tema. "*Eğer son menzilimizse gece*" diye başlayan bu şiirlerde gençlik uzak, ölüm ise yakın. Bellek ise artık hırçın. Turgut Uyar'dan beklediği mektupta, örneğin, mektubun uzun olmasını diliyor ama sabit kalemi ıslatacak dil de kurumuş:

Bir sabit kalem çıkar da cebinden
ıslatıp kurumuş dilinle uzun bir mektup yaz bana
haber ver geriye hiç dönmeyenlerden

Kurumuş dil sabit kalemi ıslatamayacağına göre (Kaç kişi bilir artık sabit kalemlerin kuruyunca yazmayacağını?) hiç dönmeyenlerden de haber gelmeyecek demektir.

Son Duraktan Bir Önce'nin doğası da daha önce Cevat Çapan'ın şiirlerinde görmediğimiz kadar sert: Bir "İlkyaz Düşü" böyle mi bi-

terdi tipik bir Çapan şiirinde? "*Kıyıdan uzak evlerin ışıklarını gördüm gecede / dağlardan inen aç kurtların parlayan gözlerini.*" Dahası o hep yenilenen güçlü doğanın yerini, güçsüzleşen bedenin simgesi olan bir doğa almış: "Yazdan Kalan" şiirinde olduğu gibi: "*İnce bir yağmur soğutuyor şimdi / kararan çamların sıcak küllerini / ve külrengi bir bulut uzayıp giden.*"

Ama izleyen kitap iyi şeylerin de habercisidir. *Bir Başka Coğrafyadan*'la birlikte Çapan'ın şiirinin eski dingin iyimserliğine, "erguvan günbatımları"na, "göz kamaştıran şafaklar"ına yeniden kavuştuğunu görürüz. Kitabın birinci bölümü "Karanlığın İçinden" başlığını taşısa da, şiirleri aydınlıktır. Doğa gene oyuncu, neşeli ve gençtir:

Baktım pencerede bir yalıçapkını
kuyruk sallıyor erik ağacındaki
çobanaldatana.

Bellek, *Bir Başka Coğrafyadan*'da öteki şiir kitaplarındakinden çok daha yoğun bir temadır; bir "başka coğrafya" ise, gene öteki şiir kitaplarında da sıklıkla rastladığımız edebi belleğin coğrafyasıdır: "*sanki Bebek'te, Şadırvan'dayız / Edip, Turgut ve Memet Baydur'la*" derken aslında onu hiç terk etmemiş olan içgücünün edebiyattan geldiğini söyler sanki. Çevirilerini de zaten edebiyata duyduğu bu derin sevgi ve saygı beslemiştir:

Seni anadilinde yazdığın o güzel dizeleri
üvey kardeşinmişim gibi yorumlamaya çalışıyorum
kendimce
renklerini soldurmamaya çiçeklerin
Beni en çok zorlayan
soluğunun düzeni

Nasıl bir simyaysa şiir ve nasıl bir simyacıysa Cevat Çapan!

Abasıyanık, Sait Faik 395, 397
Achebe, Chinua 143
Addison, Joseph 27, 253
Adıvar, Halide Edip 114, 155-158, 170
Ağaoğlu, Adalet 83, 85, 87-92, 95, 96, 144, 184-187, 189, 343, 344, 355-360
Ahmad, Aijaz 214
Ahmatova, Anna 430
Ahmet Kemal 289
Ahmet Mithat 109, 145, 158, 289-293, 295-303, 305-312, 314-323
Akarlı, Engin Deniz 13, 27
Aksu, Nuri 267
Aktar, Ayhan 175
Alighieri, Dante 167, 221, 222, 430
Alter, Robert 237
Althusser, Louis 50, 78
Altuğ, Fatih 91
Anar, Ihsan Oktay 120, 121, 124, 125, 128
Anderson, Perry 404
Apaydın, Talip 162, 177
Apter, Emily 221, 225, 226
Arac, Jonathan 149
Arbuthnot, John 29
Aries, Philippe 122
Aristoteles 42, 112, 113, 213
Arnold, Matthew 39, 142
Artaud, Antonin 80
Artemel, Süheyla 423, 424
Ascham, Roger 15
Asiye Hatun 89
Aslan, Sema 325
Atasü, Erendiz 86, 87, 343
Atatürk, Mustafa Kemal 85-88, 154, 155, 158-160, 166, 169, 236, 357
Atay, Oğuz 84, 144, 155, 157, 162, 163, 168, 170, 248, 352, 356, 432
Atılgan, Yusuf 144, 155, 157, 162, 164-166, 170
Atsız, Nihal 119
Auerbach, Erich 221, 222, 423, 424, 430
Austen, Jane 59, 62, 1153

Bachelard, Gaston 94, 154, 160, 220, 283
Bacon, Francis 17, 21
Bakhtin, Mihail 108, 242, 257
Baldensperger, Fernand 212
Baskett, Sam 268
Baudrillard, Jean 120
Baydar, Oya 343
Baydur, Memet 245-248, 250, 251
Beckett, Samuel 227, 356

Beckford, William 32, 33
Behn, Aphra 54
Belge, Murat 314, 321
Bengi, Işın 291
Benjamin, Walter 125, 126, 430
Bergson, Henri 378, 385, 391
Bernheimer, Charles 207, 210, 211, 220
Berryman, John 427
Blake, William 231
Bloom, Harold 107, 116, 141, 145
Boccacio, Giovanni 221
Boileau, Nicolas 37
Borges, Jorge Luis 356
Bosquet, Alain 268, 277
Bradbury, Malcolm 51
Brecht, Bertolt 257
Brontë, Emily 54, 56, 254
Brooke, Frances 54
Brooks, Peter 220
Buchanan, George 15
Budé, Guillaume, 15
Buğra, Ayşe 175
Buğra, Tarık 193, 391, 392-395, 397-401
Bulgakov, Mihail 95, 108
Bunyan, John 255
Burak, Sevim 191-193, 343
Burney, Fanny 54, 55, 62
Butler, Judith 337
Byron, George Gordon 56

Camus, Albert 45, 116
Carroll, Lewis 352
Casanova , Pascal 225-227
Castiglion, Baldassare 20
Celâl, Peride 85, 86, 92, 96, 171, 174, 195, 196, 231, 232, 236, 237, 242, 243
Chardin, Jean 22
Chaucer, Geoffrey 16, 53, 114
Chodorow, Nancy 78, 79
Cixous, Hélène 73, 79-81
Clout, Colin 20
Cocteau, Jean 200
Colet, John 15
Compayre, Gabriel 291
Corneille, Pierre 19

Çapan, Cevat 218, 423-434
Çapan, Gönül 429

d'Arvieux, Laurent 22
Dadaloğlu 267
Dağlarca, Fazıl Hüsnü 133
Dal, Mary 73
Damrosch, David 147, 148, 209, 215, 216, 219, 223, 224
de Balzac, Honoré 113, 213, 378, 397
de Beauvoir, Simone 73, 76, 344, 351
de Bèze, Theodore 15
de Cervantes, Miguel 24-26, 47, 105, 107, 136, 221, 242, 268, 298
de Condillac, Étienne Bonnot 115
de La Bruyère, Jean 24
de la Salle, Antoine 221
de Lautreamont, Comte
de Lorris, Guillame 53, 239
de Man, Paul 216, 220
de Meun, Jean 53
de Molina,Tirso 201
de Roland, Chanson 221
de Stäel, Madame de Anne-Louise Germaine 46, 47, 67
de Thevenot, Jean 22

Defoe, Daniel 24, 34, 35, 54, 55, 115, 137, 253, 255, 256, 257
Deleuze, Gilles 193
Deloney, Thomas 23
Derrida, Jacques 45, 80
Descartes, René 33, 71
Desiderius Erasmus 15, 24, 25, 242, 359
Devrim, Hakkı 135
Dickens, Charles 56, 109, 263, 266, 356, 378
Diderot 27, 298
Dino, Abidin 430
Dino, Güzin 430
Dirlikyapan, Jale Özata 391
Doğan Nadi 236
Dolet, Etienne 15
Donne, John 106, 107
Dostoyevski, Fyodor 204, 205, 263, 266, 267, 378, 398
Dreiser, Theodor 109

du Bellay, Joachim 15
du Ryer, André 22
Dumas, Alexander 318, 404

Eagleton, Terry 39-42, 48-51, 69
Eckermann, Johan Peter 147, 209
Einstein, Albert 117
Ekşigil, Hülya 231
Eliot, George 54, 378
Eliot, T. S. 44, 49, 50, 139-141, 363
Engels, Friedrich 47, 48, 74, 225
Enginün, İnci 291
Erbil, Leyla 144, 343-345, 350, 353
Erdem, Hakan 121, 122, 124-129
Erdoğan, Aslı 98, 101, 343, 344, 369
Ergun, Zeynep 175
Esen, Nüket 91, 289, 291, 299, 302, 303, 305

Faulkner, William 227
Fielding, Henry 105
Fielding, Sarah 33, 35, 55
Findley, Carter 293, 307
Fischer, Ernst 50
Freud, Sigmund 74-78, 81, 107, 116, 141, 159, 201, 220, 234, 283, 332, 378
Friedan, Betty 77
Fromm, Harold 339
Fuchs, Traugott 423, 424
Fuller, Margaret 72, 73

Gascoigne, George 23
Gay, John 29, 257
Gilbert, Sandra M. 73, 74, 242
Glotfelty , Cheryll 339
Godwin, William 60
Goethe, Johann Wolfgang von 35-37, 45, 107, 110, 113, 115, 147, 148, 209, 227, 378, 386
Gogol, Nikolay 204, 205, 352, 381
Goldmann, Lucien 48, 69
Goncourt Kardeşler 221
Gökalp, Ziya 156, 167
Göle, Nilüfer 75
Grass, Günter 381
Greenblatt, Stephen 45, 122
Greene, Robert 23
Greene, Thomas 210, 220
Griffith, Elizabeth 54
Grocyn, William 15
Gruss, Kenneth 200
Guattari, Félix 193
Gubar, Susan 73, 74, 242
Güntekin, Reşat Nuri 144
Günyol, Vedat 144
Gürpınar, Hüseyin Rahmi 356
Gürsel, Nedim 267

Hamilton, Edith 112
Harkness, Mary 48
Hazard, Paul 212
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 48, 49, 73
Heisenberg, Werner 117
Herder, Johann Gottfried 46, 67
Hesse, Hermann 116
Heywood, Eliza 54
Hobbes, Thomas 24, 33, 36, 115
Hoffmann, E. T. A 201
Holbrook, Victoria R. 261
Homer 46, 221, 267, 404, 426
Horace 335
Horney, Karen 76
Hutcheon, Linda 120, 237

Inchbald, Elizabeth 54
Irigaray, Luce 79-81
Irmak, Erkan 153
Irzık, Sibel 83, 91-94, 341

İleri, Selim 242
İnci, Handan 377
İplikçi, Müge 343
İsa 160, 222, 267, 269
İşigüzel, Şebnem 343

Jakobson, Roman 43
James, Henry 111
Jameson, Fredric 69, 155
Jones, William 32
Jourdain, Anne 225
Joyce, James 44, 80, 115, 116, 119, 200, 227, 363, 377, 405, 412

Jung, Carl Gustav 116
Juvenal 355

Kabacalı, Alpay 231
Kafadar, Cemal 89
Kafka, Franz 109, 167, 169, 203, 227, 282, 356
Kant, Immanuel 48, 217, 218
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 144, 155-160, 170
Karasu, Bilge 144, 362, 364
Kautsky, Mina 48
Kaygusuz, Sema 343
Kernberg, Otto 235, 237
Kılınç, Berna 306
Klein, Melanie 238
Kolodny, Annette 70
Kozanoğlu, Abdullah Ziya 119, 419
Köroğlu, Erol 91, 289
Kristeva, Julia 79-81, 331, 372
Kutlu, Ayla 85, 325, 327-329, 336, 340, 341, 343
Kuyaş, Nilüfer 343

La Bruyere 24
La Rochefoucauld 24
Lacan, Jacques 74, 79, 234
Le Guin, Ursula 72
Leavis, F. R 40, 41, 145
Lefevre d'Etaples, Jacques 15
Levin, Harry 44, 45, 111, 151, 152, 210, 218-222
Lévi-Strauss, Claude 78
Lewis, Geoffrey 131, 133
Linacre, Thomas 15
Locke, John 33, 36, 71, 115
Lodge, David 51
Lukács, George 48, 49, 51, 68, 105, 109, 113, 404
Lunacharsky, Anatoly 48
Lyly, John 16

Macherey, Pierre 50, 51
Machiavelli 20
Mackenzie, Henry 36
Mağden, Perihan 98, 99, 101, 344, 352
Makal, Mahmut 162
Mallarmé, Stéphane 80
Mandelştam , Osip 427, 430
Manley, Mary Delarivier 54
Mann, Thomas 44, 101, 116, 134, 381, 405
Marana , G.P. 23
Marcuse, Herbet 77
Mardin, Şerif 176, 319
Marlowe, Christopher 16, 17, 22, 23, 37, 115
Marquez, Gabrial Garcia 119, 224, 276, 405
Marx, Karl 47, 48, 74, 220, 225
Mason, John 22
Mehmet Nadir 150, 176
Meltzl, Hugo 211
Memet Fuat 425
Merime, Prosper 201
Millett, Kate 76
Mitchell, Juliet 78
Moliere 19, 201
Montagu, Mary 32
Moran, Berna 138, 158, 159, 300
More, Thomas 15, 21
Moretti, Franco 147-151, 153, 224, 225
Mufti, Aamir 214
Musa 158, 159, 250
Musil, Robert 116
Mustafa Reşit 311

Naci, Fethi 138
Namık Kemal 109, 122, 169, 298, 399
Nashe, Thomas 23, 255
Nâzım Hikmet 160, 161, 177, 236, 269, 270, 430
Nesin, Aziz 356, 359
Newton, Isaac 33, 36, 114

Oğuz, Birgül 362-367
Oğuzertem, Süha 175, 181, 261, 267-269, 278, 377, 380
Okay, Orhan 290, 293, 294, 307, 319, 320
Okin, Susan Moller 71
Orwell, George 134
Osman Hamdi 292

Overbury, Thomas 24
Ovidius 199, 200, 430

Ömer Seyfettin 193
Özgüven, Fatih 175
Özlü, Tezer 83
Özön, Mustafa Nihat 296, 306, 307, 311, 312, 316, 318

Pamuk, Orhan 84, 121, 123, 124, 126, 128, 137, 144, 155, 157, 166-171, 173, 403, 404, 406, 407, 409-412, 414, 416-421
Parla, Taha 9, 156, 159
Petrarca 26
Petronius 221
Pir Sultan Abdal 267
Pirandello, Luigi 301
Plekhanov, Georgi 48
Poe, Edgar Allan 234
Poggioli, Renato 219
Pope, Alexander 27, 29, 30, 37, 253
Posnett, Hutcheson Macaulay 211
Prevost, L'Abbé 36, 221
Prometheus 158, 160
Proust, Marcel 44, 361, 391
Puşkin, Aleksandr 201, 203-206

Rabelais, François 17, 21, 25, 108, 221
Racine 19, 21
Radcliffe, Ann 36, 55, 56, 59
Recaizade Mahmut Ekrem 174-176, 298
Reeve, Clara 36, 54, 55
Richard, I. A. 41, 42
Robbe-Grillet, Alain 117
Robbins, Bruce 217
Rousseau, Jean Jacques 27, 36, 304-306
Rushdie, Salman 121, 405

Sackville, Thomas 16
Said, Edward 214, 221, 222
Samipaşazâde Sezai 298
Schiller, Friedrich 218, 221
Scott, Sarah 54
Scott, Walter 404
Seneca 16, 23
Shakespeare, William 15, 16, 18, 19, 25, 71, 108, 127, 136, 150, 152, 176, 220, 221, 365, 393
Shelley, Mary 55, 60-62, 74, 375
Sheridan, Francis 54
Sidney, Philip 16, 20
Sidonie, Naulene 225
Smith, Charlotte 54, 55
Smollett, Tobias 33
Soysal, Sevgi 343
Spenser, Edmund 16, 20
Spies, Johann 17
Spitzer, Leo 221, 423, 424
Spivak, Gayatri 214-218
Stendhal 221, 378, 412, 418
Sterne, Laurence 253, 298
Süreya, Cemal 197
Swift, Jonathan 29, 30, 356

Şiklovski, Viktor 42 (Kitapta Viktor ve Victor olarak iki farklı şekilde yazılmış)
Şüyun, Faruk 424

Tacitus 221
Taine, Hippolyte 47, 48, 67, 112
Tanpınar, Ahmet Hamdi 134, 138, 144, 145, 158, 168, 177-181, 183, 184, 188, 199, 300, 301, 356, 377-379, 385, 387, 389, 391, 395
Tavernier, J. B. 22
Tekin, Latife 92-95, 144, 186-188, 194, 196, 199, 201, 262, 325, 335-341, 343, 344
Texte, Joseph 212
Thackeray, William 109
Titus Maccius Plautus 16
Tolstoy, Lev 404
Toptaş, Hasan Ali 135
Tunç, Ayfer 343
Turhan, Vahit 424
Twain, Marx 381

Uç, Himmet 290, 292
Uçman, Abdullah 377
Udall, Nicholas 16
Uyar, Turgut 433

Uysal, Zeynep 153
Uzun, Mehmed 131, 133-135

Üçer, Orçun 377

Vallejo, Cesar 430
Va-nu 236
Vergilius 404
Vico, Giambattista 46
Villemain, François 212
Voltaire 29-31, 381

Wallerstein , Immanuel 224
Walpole, Horace 36
Warren, Austin 212
Watt, Ian 115
Weber, Max 255
Wellek, René 212, 213
Williams, Raymond 49
Wilson, Edmund 242
Winders, James A. 71, 80
Wolff , Christian 30
Wollestonecraft, Mary 60
Woolf, Virginia 55, 62, 72, 73, 363
Wyatt, Thomas 16

Yaşar Kemal 144, 162, 261-270, 273, 275-281, 283-285, 287

Zaretsky, Eli 72

Jale Parla'nın yaklaşık 40 yıla yayılan kısa çalışmalarının bir araya getirildiği *Edebiyat Yazıları*, edebiyat tarihine ve edebiyat kuramına çok geniş bir perspektiften bakıyor. Romanın ortaya çıkışı, edebi kültür dünyasının modern çağa geçerken aldığı biçim, dünya edebiyatı, karşılaştırmalı edebiyat, kanon tartışmaları, edebiyatta karakter ve tip, tarihin edebiyatla kesişmesi... Bu tartışmalara dair itirazlar, eleştiri ekolleri, araçları, feminist eleştiri... Dünya edebiyatı ve ulusal edebiyat arasındaki gerilim ve etkilenmeler... Bu gerilim ve etkilenmelerin hem dünya edebiyatındaki örnekleri hem de Tanzimat'tan günümüze uzanan edebiyat tarihimizdeki yeri... Jale Parla, edebiyat tarihi ve edebiyat eleştirisi üzerine 16. yüzyıldan günümüze uzanan ve çok farklı rotalara yönelen bir seyahatte, muazzam bir rehberlikle, bildiğimizi düşündüğümüz "hikâyeler"in ötesine nasıl bakılacağını anlatıyor.

THG
0773948
VAZ

iletişim

ISBN-13: 978-975-05-3552-9

9 789750 535529

KDV'DEN MUAFTIR