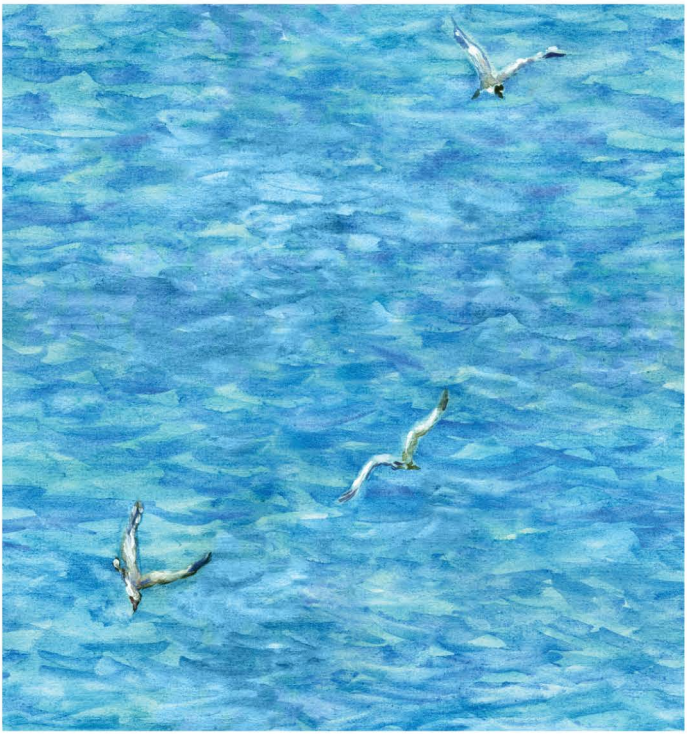
FARUK DUMAN

ADASIZ DENİZ

VE APERİTİFLER / DEFTERDEN NOTLAR



DENEME

CAN

FARUK DUMAN

ADASIZ DENİZ

VE APERİTİFLER / DEFTERDEN NOTLAR

Can Yayınları 1917

© 2010, Can Sanat Yayınları Ltd. Şti.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Ekim 2010
Bu kitabın 1. baskısı 1000 adet yapılmıştır.

Kapak tasarımı: Ayşe Çelem Design
Kapak resmi: © iStockphoto.com / Stanislav Pobytov

Kapak baskı: Azra Matbaası
İç baskı ve cilt: Özal Matbaası

ISBN 978-975-07-1234-0

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM, DAĞITIM, TİCARET VE SANAYİ LTD. ŞTİ.
Hayriye Caddesi No. 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
www.canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com

FARUK DUMAN

ADASIZ DENİZ

VE APERİTİFLER / DEFTERDEN NOTLAR

DENEME



Faruk Duman'ın Can Yayınları'ndaki diğer kitapları:

Seslerde Başka Sesler, 1997
Av Dönüşleri, 1999
Nar Kitabı, 2001
Pîrî, 2003
Keder Atlısı, 2004
Kırk, 2006
Sencer ile Yusufçuk, 2009
İncir Tarihi, 2010

FARUK DUMAN, 1974 yılında Ardahan'da doğdu. Ankara'da Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanecilik Bölümü'nden mezun oldu. 1999 yılında yayımladığı *Av Dönüşleri* ile Sait Faik Hikâye Armağanı'nı, 2004'te okurla buluşan *Keder Atlısı* ile de Haldun Taner Öykü Ödülü'nü kazandı. Can Yayınları'nda editör.

İçindekiler

ADASIZ DENİZ
- Okuma Kazancı 13
- Pir Kitaplık 20
- Tutumlu Olmak 23
- Adasız Deniz 26
- Ağaçlar, Papağanlar ve Başka Acayip Şeyler 38
- Cer Denemesi 45
- Narsız Olur mu? 56
- Seyahat ve Ziyareti Kolay Eyle 66
- Öykü Epiği 75
- Kaplan 79
- Acınası Karakterler 91
- Anlatıcı Kadınlar Hakkında 96
- Çatlamanın İnce Sesi 103
- Şiir Erotik 107
- Michel Tournier: Vaat Edilmiş Edebiyat 112
- Hayvansız Dil, GDO'lu Edebiyat 117
- Kapanma 123

APERİTİFLER/DEFTERDEN NOTLAR 127

ADASIZ DENİZ

OKUMA KAZANCI

Okumak, bir kazançtır. Ama ben kazanç sözcüğünü oldum olası sevmem, bu yüzden bunu okuma sevinciyle yan yana koymak gerektir. Sevinç de çok şey kazandırmaz mı insana? Bugün edebiyatseverlerden oluşan bir çevremiz varsa, ne kadar küçük bir çevre de olsa, iyidir. Bu edebiyatseverler herhalde ülkemizin bugünkü ortamında yetişmediler. Öykücüler, romancılar, şairler ve onların okurları, önceki kuşakların, dişleriyle, tırnaklarıyla okur olmuş kuşakların çevrelerinde ortaya çıktılar. Böylece okuma sevincinin kazancı oldular. Yoksa eğitimimizin okur yaratma gibi bir çabasının olmadığı açıktır. Okullarımızdan kaç edebiyat okuru çıkıyor bugün? Elbette, çıkan var ise o da bir kazançtır, ne mutlu ona.

Okumak, insanı zenginleştirir, örneğin, kimi vitaminlerden yoksun kalmışsa kişi, yoksun bırakılmışsa, bunu okuyarak tamamlayabilir. Ya da, uyku bozukluğu çekiyorsa, biliyorsunuz, öyle hastalıklar da var, kimileri de düş görememekten şikayetçi olurlar; onların da ilacı okumaktır. İnsan gerçek bir düşü ancak okurken görür. Bu, yazının doğasında var olan bir şeydir. Zihnimiz çoğu zaman yazıyı bütünüyle, olduğu gibi algılamaya açık değildir. Yıkıcıdır bu anlamda; okuduğunu değiştirir, onu kendi geçmiş yaşamının acılarıyla besler. Okumaya baş-

lamaya görsün, sakladığı bütün fotoğrafları çıkarıp çıkarıp önüne kor. Okumaya başladığımız zaman sözcükler zihnimizde çoğalır, sözcük doğuran bir yerdir orası. Bu bakımdan bir olasılıklar cennetidir. Yazının sonsuzluğu buradan gelir.

Aldatmayan dil yoktur, der Calvino. Yazarın imgelemi belki bütünüyle yaşamın içinden seçtiği görüntülerle, anlık duygularla, seslerle doludur. Ama yazınsal üretimde önemli olan bütün bunlardan, yani dilden ve yazıda kullanılan nesnelerle yazarın kişisel geçmişinden başka bir şey olduğu için, yani yazar öncelikle bir anlatı yapısı kurmak üzere yola çıktığı için, bir bakıma, aldatmanın yöntemlerini de aramış olur. Kendince bir aldatmadır bu. Öyle ya, her yazar, okurunu kendine özgü bir biçimde aldatır. Ama ya aldanan kendisi ise?

Bakışımlı bir dildir edebiyatın dili. Bu yüzden kesinlemeler içermez. Burada yaratımın önemli bir kısmı okura aittir. Okurun bugün gereksinim duyduğu bilgi budur sadece; kendi payının zannettiği kadar az olmadığını bilsin, yeter. Bundan sonra ancak *anladım* diyebilir sözgelimi bir Bilge Karasu öyküsü için. Elbette, ille söylemek istiyorsa bunu. Gerçekte ortada ne bir öğreten, ne de bir öğrenen vardır.

Ben yazarlığımı güç bir iş olarak gördüm hep. Ama okurluğumu değil. Okuduklarımı da severek okudum. Kitaplarımı çizemem. Sayfaların kenarlarına notlar almak, üzerine *Faruk Duman-Ankara 3 Haziran 2001* gibi bağlayıcı ifadeler yazmak bana göre değildir. Hele sayfaları kıvırmak, kitabın kulağını çekmek gibi gelir bana. Kutsal kitaplar çağından kalma birisiyim. Evde onları yüksek bir yere –elbette kitaplıktaki her zamanki yerine– korum. Kimileri, çay-kahve kupalarını, sırf pahalı masalarına yazık olmasın diye, kitaplarının üzerine koyarlar. Dayanamam böylelerine. Hele şöylesi yok mu;

diyelim yerde oturmayı seviyorsun ve o gün çayını da yerde içeceksin. Halının üzerine bir kitap koyarsın. İşte nihalen hazır.

Kitabım benden izler taşımalı, derler bir de. Yoksa ha kitapçı vitrininde durmuş ha evimde. Ben böyle düşünmem. Onun bir kimliği var zaten, saldırıya uğramasın yeter ki. Bu bakımdan, okuduğum yazarlarla da okuma eyleminin ruhuna uygun bir ilişkim vardır. Bakışımlı bir dil oluşturmuşumdur onlarla.

Yine de Umberto Eco'nun "ampirik okur"larına benzemediğimi söyleyebilirim. Bu tür okur, bir yazınsal yapıtın başına oturduğu zaman, daha ilk satırlarda, elbette metnin deneyselliği oranında, bir bilim adamı gibi çalışmaya başlar. Bu tür okur kitabını asla kanepesine uzanarak okumaz. Eline kalemini alarak masasının başına geçer ve sayfa kenarlarında bulunan boşluklara bir şeyler yazmaya başlar. Hatta birtakım kâğıtları vardır yanında. Bunların üzerinde notlar alır, yeni bir yapıt üretir adeta. Ben bunu çoğu zaman yapamam. Belki sevdiğim bir kitap üzerine, sırf o kitabı başkaları da görsün, okusun diye bir yazı yazacaksam yaparım bunu. Ama onu da ilk okumada değil, ikincisinde yapabilirim. Bende ilk okuma düşlere ayrılmıştır hep; düşlere ve düşüncelere...

Okurluğumun ilk yıllarında okuyup da etkisinden günlerce kurtulamadığım kitaplar bana bir yanıyla ne büyük kötülük etmiş; insan bildikçe unutuyor. Küçülüyor okudukça. Ben, okudukça daha az konuşur oldum, farkındayım bunun. Bir yerde yazar şöyle bir şey söylüyordu: şairler, ilkel dile yaklaşmaya çalışırlar. Böyledir, sözü azaltmaya çalışır şair, ama başka türlü bir sessizlik değil midir onunki? Sanki uzaklara gitmiş de geri dönmektedir. Böylece doğanın sessizliği anlamına gelen ilkel dil ile buluşmaya çalışmaktadır. Ama insana ilk gençliğin

güzelliklerini gösteren kitaplar bir süre sonra unutulup gidiyor. Bunu o kitapların yetersizliğine değil de, insanı yaylı bir oyuncak gibi kuran doğanın hınzırlığına vermeli.

Çocukluğumun yazarı Jules Verne'dir benim. Onun yanına Tom Sawyer'ı koymuşumdur çoğu zaman. Verne'i, olağanüstü makineler tasarladığı için değil elbette; uzaklara, her zaman uzaklara gitmeyi seçtiği ve başarabildiği için sevmişimdir. Verne, yolculuk demektir. Evrensel olan budur onda. Yoksa tasarladığı buluşlar bir gün gerçekleşir, insanoğlu aya gider, arzın merkezine ulaşır, ama o, "sol memenin altındaki cevahir" her zaman, insan yaşadıkça hep yolculuk özlemleriyle atacaktır. Hangi buluş, hangi güçlük insanı bir yolculuğa çıkmaktan alıkoyabilir? İnsan bavulunu hazırlayarak günler sürecek bir yolculuğa çıkar. Vardığı yerde oturup dinlenir biraz, belki bir eve yerleşir; Hamsun'un *Dünya Nimeti*'nde anlattığı o dingin ormanı bulur, kendi evini icat eder, gidip bir ömür geçireceği karısını bulur, getirir evine. Ama çok geçmeden başka bir yolculuk düşer aklına. Ve bu sonsuza dek böyle sürer. İnsan insana eklenir, yolculuklar yolculuklara ulanır.

Sonunda, uzak dediğimiz şey içimizdedir bizim. Ben bu anlamda ne insanın uzaya yolculuk tutkusunu ne de bizim *Türkler tarihleri boyunca batıya ilerlediler hep* tekerlemesini anlamışımdır. Kendi uzağımızı kendimiz yaratırız; gezip görür, sonunda bahçemize, bizi kucaklayan bir eve adım atarız. Ama insanın neden güzelliklerle değil de doğa katliyle yola çıktığını anlayamayız. Ama sorun da buradadır işte. Gitmeye, uzak merakımızı dindirmeye çalışırız ve çoğumuzda böyledir bu. Jules Verne belki bunu tasarladığından değil, ama bir insan olarak bu duyguyu yaşadığından böyle yazmıştı. Balonun içinde gizli olan buydu işte.

O ilk okumaların tadını bir daha hiçbir yerde, hiçbir

şeyde bulamayacağımı anladım sonraları. Bugün kim ilkgençlik yıllarında okuduğu *İnci*'yi, *Beyaz Geceler*'i, *İhtiyar Balıkçı*'yı sevgiyle hatırlamaz? Bunları, bu başucu kitaplarını yeniden okumak, örneğin, Kaş'a ikinci kez gitmek gibi bir şeydir. Ya da çocukluk yıllarının kentine. O zaman insan o kentin sokaklarında geçmişin acı-tatlı anılarıyla dolaşır da nedense bahçeleri daha küçük, evleri daha bakımsız, insanları eskisinden daha mutsuz bulur. Geriye döndüğümüz zaman, aslında bu dönüşün bir mutsuzluk serüveni olacağını biliriz. Bu bakımdan eskilerde kalmış bir kitabı yeniden okumak benim için her zaman hüzün verici bir şeydir. Ama belki de insan tam da bunun için sevmez mi edebiyatı?

Yine o yılların bana bir armağanı olarak Mişima'nın romanı *Dalgaların Sesi*'ni anmak isterim, bu küçük ada hikâyesi o günlerde beni öylesine etkilemişti ki, aşkın bu incelikli, hüzünlü ve insan gururuyla donanmış sesi için kalkıp hikâyede anlatılan o egzotik adaya gitme isteği uyanmıştı içimde. Aşk, genç insanın kapısında nöbet tuttuğu bir şato gibidir. Uzun, bitmez tükenmez bekleyişin nöbetidir bu. Kapının arkasında bambaşka bir dünya vardır, ışıklı bir dünya, karşı cinsin bütün çıplaklığıyla sizi orada, köpüklü nehirlerin kenarında beklediğini bilirsiniz, ya da öyle düşünürsünüz, ama keşke öyle olsa.

Mişima'nın bu kısa romanında anlattığı kahramanları, aşkı adanın tepesindeki kimsesiz bir mağarada tadarlar. Mağaranın tabanındaki kumulda kızın kalçalarının izi kalır; bu iz, yaşanan hikâyeyi öylesine güzel anlatır ki, genç erkek için o artık antik Yunan heykellerine benzer. Aşka ve güzelliğe sunulmuş bir armağan gibidir; özenle çıkarılır, gömülü bulunduğu yerden. Mağarada her şey aşkın unutulmaz anısı için vardır sanki. Dışarıda yağmur yağmakta, damlalar mağaranın ağzını yükselti-

sinden düşen bir dere gibi örtmektedir. Kızın saçlarına benzer.

İlk aşkı, ilk sevişmeyi anlatan bu idealize sahne, insan duygularıyla ilgili evrensel bir uç verir bize. Yalın bir öyküdür bu. Yalın, bize yazarın anlattığı asıl şeyle ilgili olduğunu gösterir. *İnce Memed*'in Hatice ile buluşması da bu sahneyi andırır. Memed Hatice'yi kaçırır, çakırdikenler ayaklarını parçalar, dağa tırmanıp izlerini kaybettirmeye çalışırlar, bir yandan yağmur indirmiştir. Sonra mağaraya girerler, ilk kez sevişirler orada; gündüzün takipçiler mağarada izlerini bulurlar sevgililerin. Yerde Hatice'nin çıplak kalçalarının izi vardır.

İlkel aşka dönüş. Her iki hikâyede de insanı karşılayan zorlu bir yolculuk, ardından sığınılmış o ilk yuva, bir mağara bulunur. İnsanın, içindeki aşk duygusunun tözüne ulaşması demektir bu. Kalbe değil ama, onun bulunmayan bir benzerine, gönüle ulaşmak. İşte yalın hikâye burada yatar, insanın kendi ilkel anılarına dönmeye çalışması, bu uzun ve çileci yolculuğa katlanması bundandır belki. Sevgililerin kavuşması, bugün artık bir araya gelmesi neredeyse imkânsız gibi görünen iki şeyi de birbiriyle buluşturur; kum ve ten.

Ama, gerek aşk yolculuğunda, gerekse gidip uzak memleketler görmek, başka diyarlarda gezmek arzusuyla süslenmiş yolculukta, insanın ancak yazıyla, yazmak ya da okumakla aşabileceği nice engeller bulunur. Okuma kazancına burada ihtiyacımız vardır işte. Kitap bir aynadır, bunu, kendimizi tanıma çabamızla birebir ilişki kurabildiği için yakıştırıyorum ona. Ama bu elbette örneğin bütünüyle ansiklopedik yapıtlar için de geçerli midir, bilemem. Yazınsal bir yapıtın okuruna bir şeyler öğretmeye çalışmasına katlanamam. Tıpkı okuduğu hikâyedeki ana kahramanı yazarla özdeşleştiren okuyucuya katlanamadığım gibi. Ama elbette anlatacağı şeyi seçen

yazar gibi, okuyacağı kitabı seçen okur da doğru yerdedir bana göre. Bu bağlamda oturur kendi yazarlarımı okurum. Hele son zamanlarda, aslında biraz geç de olsa keşfettiğim Kenzaburo Oe gibi yazarları bulduğumda onların kitaplarını elimden günlerce bırakamam. Sonra da tabii başta söylediğim gibi, onları ne nihale olarak kullanabilir, ne de kulaklarını çekerim. İyi bir hikâye, iyi bir yoldaştır. Gecenin bir vakti, uykunuz kaçmışsa uyanıp Dostoyevski'nin *Beyaz Geceler*'ini okursunuz. Bu, bende böyle oluyor, düşünüzde o sevimli, kararsız kızı görmenize yarıyor. Bir de boynu bükük âşığını. Adam Petersburg sokaklarında başını omuzlarına gömerek eller cepte kaybolup gidiyor, sabaha karşı teninizden fışkıran birbirinden renkli sözcüklerle uyanıyorsunuz. Gerçekten, *Beyaz Geceler* gibi bir kitabı birkaç saat içinde okuyup bitirmek kadar insanı ne mutlu edebilir?

Bütün bunlardan şu sonuç çıkıyor; bir başucu yazarı, gerçek bir büyücüdür aslında. Düşlerinize girer ve siz yokken evi karıştırır.

PİR KİTAPLIK

Hep garipseniyor; evimizin salonu, ki oturulacak yerdir, öyleyse bunca kitabın burada ne işi olabilir? Hoş, ben artık bunu pek düşünmüyorum: Kitapla meşgul olmayan için, bu nesne elbette ölü bir şeydir. Toz alır, yer kaplar ve alan daraltır ki çocuklar böylece koşup oynayacak yer bulamaz. Bir kitaplık, salonunuzu çepeçevre sarıyorsa eğer, raf eni en az yirmi santim olsa size epey pahalıya patlar ve nenin önünde oturduğunuzu bilmiyorsanız sizi iki metrekareden eder. Az bir alan değildir bu da. Bilirsiniz, okumayanın mekanı ne kadar geniş olsa o kadar iyidir, zira o, görebildikte kurtulur korkularından. Ama okur olmayanların alışkanlıklarından kurtulmuş sayıyorum kendimi, bu nedenle epeydir, bir kitaplığın kapsadığı alanla ilgili olarak daha çok beni ilgilendirecek şeyler düşünüyorum.

Kitaplık, bir evrendir. Evin duvarlarını, ki elbette kişisel kitaplıklarımızdan söz ediyorum burada, sonsuzca açar ve bakmasını bilene tadına doyulmaz bir manzara sunuverir. Ama bu belli koşullar da içerir elbette: Sözgelimi, gerçek bir kitaplık, henüz okunmamış kitaplardan oluşur biraz da. Onların yüzü suyu hürmetine kitaplık, kitaplıktır.

Kütüphaneciler, John Dewey'den beri, kütüphane-

lerde yer alacak kitapları sınıflama sorunuyla boğuşuyorlar. Haksız da sayılmazlar doğrusu. Binlerce kitabın arasında aradığımızı kolayca bulmamız nasıl mümkün olabilir? Bakılırsa, bir kütüphanenin sürekli beslenen bir yaratık olduğu açıkça görülecektir çünkü. Gerçek ve sadık okur odur; bir kitaplık. Gerçi biraz obur bir okur olduğu söylenebilir onun. Hele ulusal kütüphaneler iyice öyledir. Ama sonsuza dek büyüyecek bir kütüphane düşünülebilir mi? Sözgelimi, böyle bir kütüphane, sınırlarını çoktan aşmış ve başlı başına bir kenti kaplamış bir kütüphane nasıl kullanılacaktır?

Ama, elbette kitabın ya da metnin aktarılabileceği ortamları değil, kütüphaneleri düşünüyorum burada.

Yine de kitaplık ya da kitapların sınıflandırılması sorunu yazarı ilgilendirmez. Çünkü, neresinden bakılırsa bakılsın, örneğin Evliya Çelebi'yi bütünüyle hak edecek bir konu başlığı icat edilmemiştir henüz. İbn Battûta da öyledir. Bu nedenle kitap, içtima etmez, kitabı belirli bir düzenle kitaplığa sığdırmak olanaksızdır.

Borges, *Kum Kitabı*'nda sözünü ettiği sonsuz kitabı bu nedenle kütüphaneye devreder. Çünkü bu kitap başını belaya sokmuştur onun; öykünün kahramanı, ki bu zavallı Don Kişot, eline geçirdiği bu çok acayip kitabı öyleyse ne yapacaktır? *Kum Kitabı*, adı üstünde, kapak içlerinde sonsuz sayıda sayfa barındırmakla ona, kelimenin tam anlamıyla, korkunç gecelerden başka bir şey vermemiştir. *Kum Kitabı*, evrensel kitabın, tüm kutsal kitaplarla edebiyatın yuvalandığı bir katıksız imgedir. Zira yazı sonsuzca çoğaltılabilir ve pekâlâ, yazılmış yazılacak bütün kitapların aslında tek bir kitap olduğu ileri sürülebilir. Sonunda Borges'in savı aslında doğrudur: Sözgelimi *Binbir Gece Masalları*, böyle bir anlam taşır: Bu kitap, yazının, hikâyenin sonsuzluğuna adanmış bir çalışmadır. Belki *Binbir Gece Masalları*'nın tek bir iletisi vardır hat-

ta: Sona ermiş yazı, sona ermiş yaşam demektir. Bu nedenle hangi dilde yazılmış olursa olsun, kitaplar bir bütüne işaret eder. Dolayısıyla, *Binbir Gece Masalları*'nı sonuna dek okumak bir hayaldir. Olanaksızdır, der Borges. Yazının bize sağladığı en büyük olanak, onun sona ermesinin olanaksızlığı olur böylece. Olunca, öykünün kahramanı ne yapar? Kum Kitabı'nı, yani "kitapların kitabı"nı yok etmez, bu mümkün değildir zaten; onu ait olduğu yere, ulusal kütüphaneye, görevlilerin kendisini göremeyeceği bir saatte bırakır. Yani onu kendi anlamının içine hapseder.

Evimizde yer alan kitaplık işte böyle bir anlam taşır. Salonunuz kitaplarla doluysa bu sizin alanınızı sınırlayan bir şey olmaktan çok uzaktır. Zira kitaplarla dolu bir raf, duvarınızı duvar olmaktan çıkarır. Onu sizin bakışınızın bir alanına, bir tabula rasa'ya çevirir.

Benim için, başta da belirttiğim gibi, bir kitaplığı kitaplık yapan şey, öncelikle, söz konusu kitaplığın içindeki okunmamış kitaplardır. Öyle ki, seferberlik zamanları söz konusu oldukta ben yalnızca bundan korkarım; böyle bir durumda, evde hiç okunmamış kitap yoksa ne yapılır?

Ama, bir şey daha vardır elbette: Rafları tıkamayı sevmem. Her rafta belirli ölçülerde boşluk bırakmakla –bunda kütüphanecilikten kalma alışkanlıklarımın da payı vardır– hem gözümün boşluk gereksinimini gideririm, hem de böyle bir boşluk her zaman yeni kitaplar için ayrılmıştır. Bu nedenle demelidir ki raf boşluğu, kitaplığın bir uzvudur. Gelişmekte olan bir uzuv. Orada uzayıp dal budak salacak, böylece hem kendisine, öncelikle kendisine yeni olanaklar yaratacaktır. Bir bütün olarak bu onun asıl sorunudur zaten.

TUTUMLU OLMAK

Tahsin Yücel için

Tutumlu olmayı –gerçi kıtlık zamanlarını yaşamadık, kaç-göç'e de tanık olmuşluğumuz yoktur ama yoksulluğu da biliriz, kimseye el-avuç açmamışlığı da– daha çocukluğumda öğrendim ben. Annemiz yaşama biçimini bize öğretmemişti, o karşımızda öyle açık ve doğal yaşadığı için biz başka türlüsünü düşünmemiştik bile. Ekmeği çok, katığı az ye: Büyüklerimizin öğüdü bu olmuştur. Babamız "dairede" kendisine getirilen yılbaşı sepetlerini bile kabul etmemiştir, "Rüşvettir," diye. Ama elbette dürüstçe yaşamak ille koşut sayılamaz tutumlu olmakla. Yine de, öteden beri, açıkça düşünüp yazmış olmasam da böyle bir yargı vardır bende: Tutumlu insanın işi biraz da özsaygıdır. Kişinin yaşadığı hayata, gördüğü işe, yapıp ettiği ne varsa hepsine yansır sonunda bu. Sonunda, hele bir de çevremizdeki bu acayip değişimden sonra –öyle ya, bunu ülkemize şöyle bir baktıkta görürüz hemen; özsaygısını yitirmiş bir ülkedir Türkiye– böyle bir insanın, doğrusu çekeceği vardır.

Hele söz konusu olan bu kişi bir aydınsa, bir yazar ya da şair, bir denemeci, bir eleştirmen, öykücü, bilim adamı, bir kalem erbabı ise, insanın aklına neler getirmez ki şu "tutumlu olmak" sözü. Bir kere böyle bir aydının dilde savurganlığa tahammülü olamaz. Dilimiz var-

lığımızdır, dilimizden başka neyiz, der böylesi. Kendimizi Türkçemizle ayakta tutarız. Bir romanın, bir öykünün, bir şiirin hamurudur dilimiz. Birbirimize söyleyebileceğimiz ne kadar iyi-kötü söz varsa onları da dilimizle söyleriz. Hakaret için bile lazımdır bu nesne. Öyleyse bir romancının işi buradan başlar. Nietzsche, dili edebiyatın malzemesi olmakla yazarın asıl alanı ilan eder: İmla sorunu olan kişinin doğru –ya da derin, dikkate değer– düşünceler, yazınsal sahneler üretemeyeceğini söyler. Bugün bunu elbette yıkıcı, bir aşırı tutum sayabiliriz. Ama bir şeyi söylemekte zorlanan birinin nasıl "büyük bir romancı" olabileceğini de sorarız elbette.

Yine bu tutumlu aydın çevremizde dönüp duran şu "değişen düşünceler" şu "dünyaya ayak uydurma" masalına da gülüp geçecektir. Ben, ömrümüzün düşüncelerimizi değiştirmemizi sağlayacak, bunu gerekli kılacak kadar uzun olmadığını savunurum. Bu anlamda böyle bir aydın, tutumlu bir aydın neden ha bire "dünyanın gerisinde kalmak" kaygısıyla değiştirip dursun ki düşüncelerini? Sözkonusu aydın, yazar, eleştirmen ve dilbilimci için, dünyaya gelmek, düşüncelerini açıkça söylemek ve sonra da alnı açık bir biçimde göçüp gitmek yeterlidir. Budur onun işi. Ama toplumda özellikle "ironi" nasıl rağbet görürmüş –öyle ki, yazdıklarını "ironik" bulup da kimse üstüne alınmaz nedense– adına alkış dediğimiz eylem nasıl kurnazca kapatırmış bütün kusurları, bu aydın doğrusu bununla da ilgilenmez pek. Dünya değişir, herkes bu dünyada başarıyı yakalamış kimseleri hakkıyla alkışlar, hele küreselleşme hayranlığı alıp yürür. Tutumlu aydın da, "Küreselleşme diye diye hepimiz yusyuvarlak olacağız yakında," der de. Küresel aydınlarımız yine bu sözü de alkışlarlar boyuna. İroni budur.

Böylesi, yalın bir yaşamı seçer. Elbette, yalnızca yatıp kalktığı, yiyip içtiği, gezip gördüğü günlük alanda de-

ğil yalnızca. Yargıları da yalın, açık, dürüstçe dile getirilmiştir. Söz geleneğini eskilerden almıştır. Bilge İslam aydınlarının hani, "Sözün, molozdur fazlası," dediği vardır. Böylece ileri sürdüğü savları ne süslemeye gereksinim duyar, ne de ansiklopedi bilgileriyle "görüntü" yaratmaya çalışır.

Ama elbette Türkiye artık bu soy aydınları yetiştiremiyor. Yine gençleri suçlamak, onlara umutsuzca yaklaşmak yanlış gerçi, Fethi Naci'nin dediği gibi, insan tükenmez. Ama yaşadığımız çağ da, söylemekten çekinmemek gerek, Yusuf Aksu'ların çağıdır. Onları yazmak, anlamaya, anlatmaya çalışmak ve onları tartışmak da sözünü ettiğim bu tutumlu aydına düşer işte.

ADASIZ DENİZ

Açıkça söylemem gerek; denizle bağım yok benim. Çocukluğumda, yani gördüklerimin ve işittiklerimin beni altın bir küre gibi biçimlendirdiği dönemlerde, denize ilişkin hiçbir bilgi edinmedim. Yaşadığım şehirler de uzaktı kıyılara; hayatımın yirmi yılını bozkırda geçirdim. Belki bu yüzden, deniz imgesi ile gitme arzusu birleşti zihnimde; ne zaman bir kıyı fotoğrafı görsem, denizin esintisini alnımda hissettim. Ama bu deniz görmek, oralarda bulunmak arzusu değildi. Bu, gitmek arzusuydu. Gittiğim yerde ne görecektim, bunun pek önemi yoktu.

Uzakta nelerle karşılaşacağımızı bilemeyiz, bu yüzden arzu eder insan bir deniz yolculuğunu, ya da bana öyle gelir. İnsan, hedefsiz bir yolculukta, kendisiyle sonsuzca konuşabilir. Görüp geçirdiklerini düşünür. Gözlerinin önünden buğday tarlaları geçer, rüzgar vurdukça eğilip bükülen başakları izler. Bu artık duygularımızın eğilip bükülmesine benzer. Kişi yalnızlığının, çaresizliğinin içinde kendi adasını arar. Belki bu bir denizde gerçek bir ada gibi bulunur, ya da, bir kara parçası da aynı işi görebilir.

Solgun bir kasabada iner, tren istasyona bir buhar bulutu bırakır, ortalığı sis kaplar. Vagonlar bir bir, homur-

tuyla geçip gider, sis dağılır, ses kesilir, geride yapayalnız bir horoz öter.

Bugün artık denize kıyısı olan bir kentte yaşıyorum; ama artık benim için çok geç, bundan sonra denize çokça bakacağım; gerçi bir yenilik olmayacak bu. Bozkırda uzanmış tarlalara bakar gibi bakacağım denize. Tarlalar, bozkır insanları için, deniz işlevi görür hem: Göz, boşluk arar. Kent yaşamının her yeri dolduran sıkışıklığı, gürültüsü, canından bezdirir insanı. Bu yüzden, aradığımız şey saf doğadır aslında; gözün gördüğü engin boşluk ve gürültüden uzaklaşmış kulak. *Gidilecek yer* oradadır işte.

Bu ruh hali benim okurluğuma da etki etmiştir kuşkusuz. Romanlarda, öykülerde yer almış denizleri hep bir ferahlık duygusuyla okudum. Gitmenin tek yolunun bu olduğuna karar verdim böylece: Okumak. İnsan, bir kitabın yerine geçmek isteyebilir. Bu onu sonsuzca mutlu edecektir hem; okurda kendi yüzünü görecektir. Kişi ne yapsa kendi yüzünü böyle yüzlerce yıl göremez. Bunun tek yoludur bu; bir kitabın yerine geçmek. Onun, kitabın mührünü taşıyacaktır artık. Gerçekten insan kendini derin bir suda bulsa da sayfalar kendiliğinden açılsa bir bir...

Böylece, çocukluğumdan beri, okuduğum kitaplardan hangisinin yerine geçmek isterdim acaba, diye düşündüm. Sonunda hangi kahramanların yerine. Ama doğrusu bu sorunun yanıtını hiçbir zaman bulamadım. Yazılar yazıyordum çünkü. Kahramanlar yaratmıyordum, hayır; gidilecek bir yer vardı, konuşulacak bir dil. Haz varsa, bu hazzı seslerle, oranın sesleriyle yazmalıydım. Ama o sesi duymuş muydum? Çevremde kentin o korkunç gürültüsü vardı. Sonra bu seslerin içinde mutla-

ka başka sesler, görüntüler... İnsan hep başka'nın peşindedir. Niçin böyledir, niçin başka olmasın? Doğrusu bir sakıncası yoktur bunun. Dilin başkası, sesin başkası, toprağın başkası... Ama bu ses de, bu yazı da, bu toprak da kendi başkasını kendi içinde taşır. Yoksa, siste kaybolmuş bir arzuya nasıl katlanılır? Sonunda Kaptan Nemo da bir hayal değil midir? Bir sis.

Vaktiyle bir arkadaşım vardı, kıyı kentlerimizden birinde yaşar, kış günlerini denizden uzak, neredeyse bir tutsaklık içinde, sıkıntıyla geçirirdi. Sıkıntı mevsimiydi bu onun; içinde bir yerde yaşar, yılın belirli dönemlerinde ortaya çıkarak kendi ağır varlığını hissettirirdi. Böylece o, denize esir olmuş bir mahkuma dönüşürdü. Kara, hapishaneydi. Ama kış karasıydı bu. İki yüzlü bir davranış; gönüllü tutsaklık, niçin yalnızca yaz mevsiminde hazza dönüşürdü? Öyle ya, gidilecek bir yer var idiyse, bu yerin, örneğin bu kimsesiz adanın, yılın her mevsiminde orada durması gerekmez miydi? Ada orada; istediğin zaman gidebilirsin... Ama döndüğünde, dönersen, bıraktığın gibi bulamayacaksın eski yurdunu. Bu kez dönüp adanı arayacaksın. Bu kez oraya, geldiğin yere gitme özlemiyle yanıp tutuşacaksın... Çünkü bu kez o, aradığın şey, orada bulunacaktır...

Göz, boşluk arıyor. Yakup, yüzünü avuçlar, buralarda ada falan yok, yeryüzünde senin aradığın gibi bir ada yok, derdi. Bir de İsa vardı. O da gözlerini denizin engin boşluğuna diker, aradığını orada bir yerde bulmuş gibi dalıp giderdi. Bunun bir önü, bir sonu yok muydu? Sonunda ada bir sandala dönüşür, bizi kimsesiz bir rakı meclisine götürmek üzere kıyımızda durur, şıpırtılar çıkararak alçalıp yükselirdi.

Gökyüzünde rengarenk bir kuş belirir, kuş sandalda

kendi uzun ömürlü varlığını bulur, devasa kanatlarıyla denizin sisten uzağında uzaklaşırdı. *Bir yere* giderdi kuşkusuz. İsa belki uzağı daha iyi görürdü. Belki kuşun gittiği yeri görür, öyle saatlerce ona bakardı.

* * *

Suyu özleriz. Su, neye hayat vermemiştir? Çocukluğun susuz günlerini anımsamalı; yorgun yaz akşamlarını... İnsan, çocuk olmayagörsün. Evinden çıktığı vakit, bütün evlerin kendi içinden çıktığını, belki akşama bu evlerin hepsine birden girebileceğini düşünür. Ev, susuzluğunu gideren bir cennettir onun. Ev cenneti, derin ırmaklar barındırır içinde. Irmak –yıllar sonra birleşmiş, devasa bir nehre dönüşmüştür– evin odalarında dolanır, belki kendi yaramaz kuyruğunu yutar, sonra onu yeniden doğurur. Günün ilk ışıklarıyla birlikte kalkılır, dışarıda serçelerin çığırtıları ayyuka çıkmış, ağaçlar insanı ferahlatan kokularını salmıştır; kapı açılır ve evin odalarında sabahlara dek büyüyerek çoğalmış ırmak dışarıya akar. Çocuk günün uzunca bir kısmını dışarıda, güneşin altın kollarında geçirdiği için ev ırmağının hasretini çeker. Böylece nerede bir ev görse –neyse ki çoktur– bunun su özlemlerini dindiren bir peygamber olduğunu düşünür: Kılıcını denizin ortasına usulca koymuş, böylece denizi ikiye bölmüş ve onu su cennetinin içine buyur etmiştir...

Notilus da öyledir. Jules Verne'in bu muhteşem buluşu, su cennetinin içindedir. Ama aslında bunda Kaptan Nemo'nun payı inkar edilemez, çünkü Notilus'u bir *metin içinde metin* saymak gerekir. Bunu söyleyerek Verne'i belirli bir yazar grubunun içinde sayıyorum; onlar bir söz, bir renk ya da bir imgeden yola çıkarak yazdıklarını söylerler. Yani kalemi eline aldığında, *bu düşsel geminin* kendisini nereye götüreceğini bilmemektedir Verne. Bu

yüzden o tuhaf Kaptan Nemo'yu yaratmakla kendi etkisini yarıya indirmiş, sayfalarını Nemo'nun çılgın düş dünyasına açmak zorunda kalmıştır. Çünkü, neresinden bakılırsa bakılsın, Notilus'un niçin yapıldığı ve az konuşan bu sinirli denizcinin karayı niçin terk ettiği ilk yazar için de merak konusudur. Verne *Denizler Altında 20.000 Fersah*'ı neredeyse Kaptan Nemo'ya daha yakın olabilmek için yazar. Nemo ise, yani bu *ikinci yazar,* Notilus'u yaratmıştır. Çünkü kendi yazarını, Verne'i denizler altına çekmek istemiş, görüldüğü kadarıyla başarılı da olmuştur. Peki, niçin? Ben bunu vaktiyle, bu çılgın kitapları okuduğum çocukluk yıllarımda şöyle yanıtlamıştım: Hem su güzeldir. Hem içimizde, gidip bir deniz kıyısında oturmak özlemi vardır. Bugün artık –düşüncelerini, inançlarını kolay kolay terk edemeyen bir insanım, bağışlansın– evet ama denizin kıyısında iki türlü oturmak vardır, diye ekliyorum; birinde ona bakarsın. Ama ikincisi onunla tam anlamıyla bir bütünleşmedir. Dalgalar yüzüne çarpar, yüzünde bir yosun boy verir. İşte Verne benim için, o yaşlarda, bu özlemle gitmişti o uzak kıyılara.

Başından beri, dinlediğim hikâyelerde ne kadar deniz varsa, o kadar ferahladım. Bana öyle geliyordu ki bütün bu hikâyeler, su özlemi ile yazılmışlardır. Yazının içinde yazarın kadim ırmağı akar; kalemi eline aldığı vakit su özlemini giderir. Bu, yepyeni bir kapının açılması anlamına gelir. Yazar, suyu özler. *Martin Eden*'in kavuştuğu su budur. Bunun içerisinde belki ona ait bir ada vardır, bunun için o denizle bir olmalı değil midir? Yazının Kaptan Nemo'su, eninde sonunda kendisine düşsel bir denizaltı icat edecek, bununla kendi iç denizine açılacaktır. Ama bütün bunları düşüneli çok oldu... Bunlar benim çocukluk günlerimi işaret ediyor. O günlerde, şimdi buradan bakınca bunu daha iyi anlıyorum; düşsel bir yazı evi, komşu evler, bahçesinde salıncakların salın-

dığı ırmaksı dünya.... Bir de orası; gidilecek yer... üstünde albatrosların kanat çırptığı bir ada...

Ama insanın dünyayı tanıması uzun sürmüyor. Sonunda okur Verne'in Kaptan Nemo'sunu orada, içinde yol aldığı okyanusta bırakıp evine çekilemiyor; çünkü kitabın kesin bir biçimi yoktur. Acımasız kapak, bir zindan kapısına benzer. Ama bu, hikâye için bir yenilgi anlamına gelmez; ev ırmağının içinde salınıp durur o. Bir susuzluk gemisi gibi.

Yolculuk denizin üstünde değil, içindedir. Denizin içine doğru yapılmış bir yolculuk, demek denizin nesnel varlığına değil, ruhuna yapılmıştır... İnsan orada kendi ilkel suretini görecektir kuşkusuz. Okuyacaktır onu. Suyun içinde hafifleyecek, ferahlayacak ve dalgaların etkisiyle sayfaları usul usul açılıp kapanan bir hikâyeye dönüşecektir. Kaptan Nemo için bulunmaz bir fırsattır bu. Verne, Nemo'ya ilişkin bir hikâye yazdığını düşünecektir... Oysa Nemo ona, yazarına oyun oynamış, zırhını bir gemiymiş gibi sunmuştur. Bu, yazarın yüzüne tutulmuş aynadır. Yalancı peygamber; su özlemini anlatmak istemiş, bu bağışlanmaz suçu Nemo'nun sırtına yüklemiştir. Ama bu yazılmıştır artık... Bunu, aradan bunca yıl geçtikten sonra biz de açıkça görebiliyoruz; Verne'in kahramanı hikâyenin aslını gizlemeye yardımcı olmamış, tersine onu denizin ruhu ile buluşturmuş, böylece su özleminin donmuş bir belirtisi haline gelmiştir.

* * *

Sonra İsa, Yakup ve ben, acemi adımlarla yaklaşır, –bu sanki yeni bir yolculuğun arifesidir– denizin kokusuna coşkuyla sarılırdık. Böyle durumlarda İsa en acımasız yüzüyle geride kalır, bu serüvenli yolculuğu istemeyen içimizde bir oymuş gibi bakardı. Ben genellikle iki

ayrı varlık olmaklığımla orada bulunurdum. Kuşkusuz bunlardan biri gerçekten de bendim. Ama ortada iki ayrı ben olduğuna göre bunlardan hangisi gerçekti, bunu bilemezdim. Kıyıda onlarla birlikte durur, eski bir Ahab gibi alnımı kırıştırırdım. Deniz ufka doğru uzar, uzadıkça derinlerde gökyüzü ile birleşir, böylece yıldızların suyun üzerinde sıçrayarak oluşturdukları parıltılarla yavaş yavaş kararırdı. Dalgalar kıyıya vurur, sıçrayan su Yakup'u sevince boğardı. Damlalar üzerine geldikçe Yakup bir balık sürüsünün içinde kaldığını zannederdi.

Sonra, nereden geldiği bilinmeyen bu tuhaf kuş, denizin çağrısıyla uzaklaşarak sisin içinde kaybolur. Derinde bir ada mı vardır? Kuşun ışıl ışıl tüyleri çakıp söner bir zaman, sisin içinde. Sonunda o son ses duyulur: Gak! Bu senin geride kaldığını ve gözden yitinceye kadar ona baktığını kuşun bildiğini gösterir. Kuş seni parlak kanatlarıyla gözler ve göz perdeleri açılıp kapanır. Ama sis gittikçe koyulaşır, parlaklık ömrünü tamamlar ve bir gülümsemeyi anımsatan son ses sana, senin bulunduğun kimsesiz kıyıya ulaşır. Bununla orada, açıkta işlerin yolunda gittiğini anlarsın. Orada bir ada vardır. Kuş belki onun kokusunu almış, belki yanı başında çırpınan bir yaprak görmüş, her nasılsa adanın haberini almıştır. Bilirsin; Kuş sana ulaşan o Gak sesinden bir zaman sonra adasına varacaktır. Sonra tıpkı kendisi gibi kırmızı bir ağaç bulacaktır tabii. Sonra yanında bütün bunlardan habersiz somurtup duran İsa'ya dönerek, kuşun kırmızı bir dala konduğunu, dalın inip kalktığını, sonra durduğunu, sonra da bu egzotik kuşun uykuya daldığını düşünürsün.

* * *

Orada, Kaptan Nemo'nun metni Notilus'ta suyla bütünleşme, denizle bir olma düşüncesinin izlerini görü-

rüz. Michel Butor'un sorusu böylece anlam kazanır: "Verne'in, yolculuğun hedefi olarak neden hep kutbu gösterdiğine dikkat eden oldu mu?" diye sorar Butor. Gerçekten de, kutup, bir sonsuzluk düşüncesini işaret eder. Bir buluşma, bütünleşme noktasıdır. Kaptan Nemo dediğimiz "ikinci yazar" burada olanaksızı, su özlemini gidermenin yolu olarak o büyük birleşme imgesine ulaşmayı düşlemektedir. Kuşkusuz bu artık biraz da insanlığımızın düşüdür; kayıp kıtalara ulaşmak, denizaşırı yerler görmek, dünyamız hakkında şimdi bildiğimizden daha fazlasını bilmek.

Kitabı okuduğum çocukluk günlerimden kalma bir inançtır bu; denizin altında ne olup bittiğini merak ediyorsan, oraya inmelisin. Ancak orada onun, denizin kanunu geçerlidir; bu yüzden oraya Notilus yardımıyla inersin. Ama o, denizaltı, biraz da denizin ürünüdür. Deniz ona kendi biçimini vermiş, böylece bu belirlenmiş koşullar altında almıştır seni. Tıpkı Moby Dick gibi: balık, denizin elidir. Bunda deniz kılıcını çekmiş ve kendi varlığını, elini, kendini korumaya adamıştır. Sıkıştırılmış hava gibi biçim alan bir deniz. Burada kendi biçimlerinden birini yaratmış, Ahab'ın karşısına bir el ve bir kılıç çıkarmıştır. Deniz böylece bir su tanrısı biçiminde çıkıyor karşımıza. Bir gereksinimler tanrısı. Bir el gerektiğinde bir el yaratıyor. Bir gemi gerektiğinde bir gemi.

Jules Verne, Fransız edebiyatında bir yeri olmadığına inanmıştır hep. Oysa romanlarını defalarca yazıyor, sözcüklerle oynamaya bayılıyordu. Anlatma biçimine, yani üsluba önem veriyordu, imgeler yaratıyor, insanlığın geleceğini bu imgelerle kuruyordu. Kuşkusuz kurduğu kendi dünyasıydı biraz. Ama yaratıcı insan, yalnız değil midir? Böyledir elbette, kendi kendinin sürgünüdür o. Bir yaban elidir yaşadığı. Uzak bir kasaba, terk edilmiş bir kıyı. Böylesi takdir görmez pek. Verne de görmemiş-

ti. Hakkında yazı yazılmayan bir yaratıcıydı o. Ama sanayi yemişti. Marx'ın dediği gibiydi: *insan ne yerse odur.*

Uzak bir geleceği hayal etmişti Verne.

Yaratıcının uzakla ilgisi üzerine düşünmüşümdür hep. Bu yüzden *çağının tanığı olmak* sözünü, günceli anlatmak, olarak anlamadım hiç. Hatta neredeyse güncelin, metnin içinde eriyen bir şey olduğunu düşündüm. Bana göre uzaydan gelmemiş bir yazar ister istemez çağının tanığı olacaktır. Bir vakanüvis değildir o. Bir yaratıcıdır. Yazacağı şeye uzak olmalıdır. Sözgelimi, yaşanmış bir olayı anlatacaksa, bu olayın kendinden uzaklaşmasını beklemelidir. Eskimelidir, anlatacağı şey. Hikâye sis içinde kalmalı, renkler solmalı, uzaklık belki bir acıya dönüşmelidir, bir özleme. Onda, uzaklaşan hikâyede boşluklar oluşmalıdır. Şimdi o boşluklara yazarın sözcükleri yerleşecek. Bunlar olmasaydı, uzaklık bu boşlukları doğurmasaydı, bütün bu bölgeler zaten eriyecekti. Eh, böyle erimiş bir metin de pek değerli sayılamaz. Bu yüzden, ben denizden uzak bir hayalciydim hep. Bu belki gerçek bir deniz yazarı olmamı engellemiştir. Ama gerçek değil, uzak bir yazar olmayı tercih ederim.

Ama elbette bu, su özlemini gideremez. Kendi yuvasına çekilmek, kendi adasında gününü gün etmek isteyen biridir o. Kulacını oraya atar: uzak denizlerin adasına. Ortada değil midir, Notilus, gitmek üzere icat edilmiştir. Görülemeyen şeydir onu yaptıran. Denizaltı, kendi iç denizine ulaşmayı arzulayan yazarın metnidir. Verne için iyi bir yazınsal yapıt kadar etkileyici bir şey vardır; makinelerin dişlisidir bu.

* * *

Sonunda Yakup, İsa ve ben, düşsel bir gemide bulduyduk kendimizi. Denizin üzerinde yoğun bir sis vardı.

Gemimiz ikide bir biçim değiştiriyordu. Ama bu değişim öyle yavaş gerçekleşiyordu ki, olup bitenin farkına varamıyorduk. Bize öyle geliyordu ki başlangıçta bir sal vardı altımızda. Bu sal bulunduğumuz kıyıya ansızın yanaşmış –elbette, gözle görülmez, yarı çılgın bir kaptanın eşliğinde– bizi kendi adamıza götürmek üzere buyur etmişti. Ama sis yoğunlaştıkça rengini yitirmiş, sonunda biçim değiştirmişti. Ellerimizde kürekler belirmişti. Bu küreklerle tek sıra olmuş, *kano*muzu atılgan bir kurşun gibi ileriye, uzağa sürmeye başlamıştık. Kaptanımız ortadan kaybolmuştu; kim bilir, bir gereksinim kaptanıydı o. Bir pusulaydı.

Damlalar yüzümüzü dövmeye başlamıştı. Önümüzü görmüyorduk ama hızımızı da kesmemiştik. Sis sanki trenimizin buharıydı; üç kürek, üç tekerlek gibi inip kalkıyor, deniz köpükler içinde çalkalanıyordu. Sonunda, *adamıza* vardığımızda bir de baktık ki kanomuz uzun bacaklı bir martıya, apak bir tekneye dönüşmüş. Açıkta durduk. Deniz beyaz, incecik, yeryüzüne serilmiş bir bulut gibiydi.

Bu da ne, dedi Yakup, buralarda böyle bir ada var mıydı? Bilmem, dedim, inip bakmalı. Ben inerim, dedi İsa. Ben de, dedim. Ben inmem, dedi Yakup, ben sizi burada bekleyeceğim. Peki, dedim. Tekneden indim, su bacaklarımı içine aldı. Kıyıya kadar güçlükle yürüdüm; hamur yoğurur gibi. İsa da benimle geliyordu. Konuşmadık. Ben bir ara bir Gak! sesi duydum. Bu o garip kuş olmalı, diye geçirdim içimden. Dalın alçalıp yükseldiğini düşündüm, kuşun adalılara gelişimizi haber verdiğini bir de.

Sonra adaya çıkıp bir ağaç kümesinin içinden geçtik. Bir kapıya benziyordu bu küme. Ağaçların arkasına geçince, buranın bir ada olmayabileceğini ilk kez düşündüm. Sence neresi burası, diye sordum İsa'ya. Bir ada mı gerçekten? Bir ada, dedi İsa. Bundan o kadar emindi ki,

keyfini kaçırmamak için sustum. Karnımız epey acıktı, dedim ama, yiyecek bir şeyler arayalım. Burada meyve ağaçları var, dedi İsa, görüyor musun, ben biraz meyve toplayacağım. Peki, dedim, ben de şu tarafa gideceğim, belki havuç, ya da marul gibi bir şeyler bulurum. Tamam, dedi, on dakika sonra sahilde buluşuruz.

* * *

Böylece, bu muhteşem "kutup yolculuğu" sırasında Kaptan Nemo kendi kusursuz denizine kavuşmuş olacaktır. Birçokları için bir ağıt sebebidir bu; görünürde kendini o demir yığınına hapsetmiş –nedense demirden bir balık gelir aklımıza– ve ne derdi varsa somurtup durmuştur. Oysa Notilus'un içinde bir kitaba, sayfaları açılıp kapanan bir hikâyeye dönüşmüştür o. Ünlü Verne hayranlarından Georges Perec, *Yaşam Kullanma Kılavuzu*'nda inşa ettiği büyüleyici apartmanda –burada sanki herkes birbirini gözetlemektedir– tasvir ettiği kitaplığın aslında Kaptan Nemo'ya ait kitaplık olduğunu söyler. Bu, sessizliğe gereksinim duyan hikâyeye benzer. Notilus'un kaptanı, kendini ele vermeyen, vermek istemeyen bir hikâyedir. Bir kitaptır. Denizine kavuşmuş, su özlemini gidermiş ve harflere bağımlılığı kalmamıştır. Çünkü, okşayıcı su, yüzündeki harfleri silmiş, zihnini bu yaratıcı şekillerin benzerleriyle doldurmuştur. Böylece, bütün bu harflerle kendi sonsuz hikâyesini sonsuza kadar yenileyip duracaktır.

* * *

İsa'yı orada bırakıp ağaçların arasına dalınca bir süre durup taşları izledim. Bir yandan da kulak kesilmiştim elbette: Gak! Bu sesi bekliyordum yine. Kuş sanki bu

sisli yolculuğun amacı olmuştu. Bir varış noktası, bir süs. İnsan bir sesin peşinden sonsuzca gidebiliyor, diye düşündüm. Ama bir ses ne çok şey saklıyor içinde. Bu kuşun sesinde de denizler, uzak adalar, dalgaların serin, hoş kokusu vardı. Peki bunu öbürleri duymuş muydu? Yakup da duymuş muydu bu sesi? Yakup belki bunlarla hiç ilgilenmiyordu. Şimdi kıyıda durmuş, teknenin içinde yükselip alçalarak sigarasını içiyordu. Belki İsa; ama o da iyice acıkmış olmalıydı.

Uzanıp çimenlerin üzerinde biraz uyumak istedim. Gökyüzünü izlemek, o adasız denizi seyre dalmak istedim. Öyleyse ben neydim? Doğduğum topraklara bir daha gitmedim hiç. Bozkırın uzayıp gitmiş tarlalarında kıpırtısız, devasa denizler gördüm. En küçük bir kara parçasıyla bile bölünmemiş, umutsuzca uzayıp gitmiş denizler. İnsan böyle bir denizde neye tutunabilir? Ama, elbette, niçin tutunacak? Orada, denizin kıyısında durup kendi adasını düşlemeli. Kendi imkansız adasını.

Sonra doğrulup sahile indim. İsa yoktu. Tekne de yoktu. Bir zaman öyle durup bekledim. Bana bir oyun oynadıklarını düşündüm. Sağa koştum olmadı, sola koştum... Sonunda saçı sakalı ağarmış bir adama rastladım. Adam bana hayretle baktı ve güçlükle konuştu: Nerelerdeydin, dedi.

AĞAÇLAR, PAPAĞANLAR VE BAŞKA ACAYİP ŞEYLER

Kuş, insanı takip eder. Papağan böyle bir kuştur örneğin. Öyle ki, zıvanadan çıkmış bu kuş, insanı, insanoğlunu takip etmekle zamanla onun dilini de öğrenmiştir. Sanskritçe'nin bir ürünü olduğunu bildiğimiz, ancak yazılı metnine Farsça *Tûtînâme* ile ulaşabildiğimiz hikâyenin anlatıcısı olmakla kalmaz bu kuş; kendini onun kahramanı kılar. Tûtî, yoldaşını, eşini kaybetmiş ama velinimetine bağlılığını yitirmemiştir. Adam bir gün bir deniz yolculuğuna çıkar, çıkınca papağanını karşısına alıp konuşur. Topu topu otuz gün sürecek bir seyahattir, eve, karısına göz kulak olmasını ister ondan. Gel gör ki işler istendiği gibi gitmez; aradan bir yıl geçer, kadın kocasının öldüğünü düşünmeye başlar. Yalnızlık da canına okumuştur. Günlerden bir gün bir delikanlıyı beğenir. Bunda kocasının öğüdünü tutarak ne yapması gerektiğini papağana danışır, ama delikanlıyı öyle çok istemektedir ki, bir hile yapar; konuyu bilge papağana değil de öbürüne, dişi olana danışır. Dişi papağan kadının bu sadakatsizliğine hayret eder ve cezasını bulur. Kadın onu oracıkta öldürür. O ölünce kadın bu kez bilge papağana gider, bu görmüş geçirmiş tûtî de onu hikâyeler anlatarak oyalamaya başlar. Ona dış dünyayı unutturur. Burada onun yalnızca bir hüner sahibi olmakla kalmadığını,

yani bizi, bizim dilimizin seslerini yinelemekle, yansıtmakla yetinmediğini rahatlıkla görürüz. Papağan bize ait dilden yeni bir dil yaratmış, böylece bir edebiyat nesnesi oluvermiştir. Bunu da sözcüğün gerçek anlamıyla becermiştir hem; önce bir anlatıcı –böylece bir varsayımsal yazar– sonra bir hikâye kahramanı olmuştur. Ama aynı zamanda onu dünya edebiyatının aktörlerinden biri saymak gerekir. Peki neden böyledir bu?

* * *

Esin kaynaklarımızı doğada buluruz. Ama elbette biz de doğayızdır. Bizim sözgelimi bir ağaç kültü yaratmaklığımız ağacı da en az bizim kadar ilgilendirmelidir. Bunun böyle olduğunu düşünmek zorundayız. Bir kült ağaç, sözgelimi bir hayat ağacı, kendi anlatısını oluştururken bizim geleneklerimizden yararlanır; ağacın bizi gözlemlediğini, bizi kaleme aldığını inkârımız neye yarar? Zaten aslında bir ağacın ürünü olduğumuzu, onun meyvelerinden türediğimizi görürüz. Dolayısıyla yazınsal bir yapıtın ana kaynaklarından birini, belki en önemlisini bir doğa nesnesi olarak kendimizde buluruz. Sözgelimi Karacaoğlan'ın, bunu onun yarattığı, yaratabildiği metaforlara bakarak kolayca anlıyoruz, anlatıcının da içinde olduğu bir doğa tasarımı olduğunu kabul etmeliyiz. Bu yazınsal anlayışla, gelişmişlikle olduğu kadar, dünyaya bakışla da ilgilidir. Ama yalnızca yaşama biçimi denmekle okuyamayız; yaşama biçimi dışsal –yerel– bir şeydir. Karacaoğlan'ın metnini dışarıda kurduğunu kim söyleyebilir?

Gerçi papağanı bir doğa nesnesi ama aynı zamanda tarihsel bir varlık olarak görmeliyiz. Papağan, mitolojik varlıklarla gerçek –doğada görebildiğimiz kadar gerçek elbette– varlıklar arasında bulunur. Bir sınır varlığıdır;

oradan, öbür taraftan –yani düşsel varlıklar dünyasından– gelmiştir. Papağanı burada bir konuk olarak görmeliyiz ve renk değiştiren hayvanlarla benzerliğini kurmak zorundayız. Böylece aralarında bir akrabalık oluşur; ama öbür akrabalar, sözgelimi Zümrüdüanka, ejderha, burak, semender, bunlar ne yazık ki öbür tarafta kalmışlardır. Papağanı penceremizden ansızın içeri atılmış varsayarız. Gökten düşmüş bir varlıktır o.

Elbette, bütün bunlar bizim bir öte dünya tasarımı kurmakla meşgul olduğumuz çağların armağanıdır. Yarattığımız dinsel evrenin nesneleri, böylece temel yazınsal nesnelerimiz olmuşlardır. Bu yüzden bir papağan yalnızca egzotik bir kuş olarak asla değerlendirilemez. Zaten başlı başına bir göstergedir. Renkten renge girer –uçtukça bunu anlarız– ve öğrendiği her yeni sözcükle bize biraz daha yaklaşır. Eskiler, sözün fazlası molozdur, demiş. Papağan da az konuşarak metni bize neredeyse tefrika eder, sonunda her metin okuyucusu tarafından tamamlanır, bu da onun dinleyicileri olarak bize düşer.

* * *

Bundan iki sene önce, gazetelerden birinde ilginç bir haber okudum. Söylenenlere göre ünlü İtalyan generali Mussolini'nin bir papağanı varmış. Zaman içinde Mussolini ölmüş ama papağan yaşamına devam etmiş. O da ölecek değil ya. Mussolini bu papağanı biraz geç bir yaşında edinmiş olmalıdır; kendisiyle konuşacak kimse kalmadığında. Ölünce, bilindiği gibi bir papağan da –bu açıdan bize benzer– yetmiş seksen yıl yaşayabilir, kuş Mussolini'nin mirası olarak kalmış fakat asıl haber hemen duyulmuş tabii: Papağan durup durup "Kahrolsun komünizm!" diye bağırıyormuş. Kuşu hemen öbür belgelerle birlikte müzayedeye götürmüşler.

Bunu okuyunca önce müzayede salonunu düşündüm. Neden bilmem.

Bir papağanla bir general arasında ne tür bir ilişki olabilir? Papağanın Mussolini'yi dönüştürdüğünü düşünüyorum. Çünkü hayvanlarla aramızda, özellikle dil varlığımız bakımından karşılıklı bir ilişki olduğu açıktır. Kuşlarla, ya da kedilerle yan yana kaldıkta verili dili konuşmaya daha az gereksinim duyarız. Buna karşılık, kuş, ama özellikle papağan bizden bu dili alır ve bizi yansılamaya başlar. Sözcükleri birer belgeye dönüştürdüğünü düşünebiliriz. Bizim yıkamadığımız faşizmi başlı başına bir töz olarak taşır ve Mussolini'nin düşüncesini ona en gerekli, yani iki sözcükle özetleyerek aktarır. Faşizmden geriye yalnızca bu iki sözcük kalmıştır. Generalde o kadarının da kalmadığını kabul etmeliyiz. Papağan burada bir doğrucu ayna görevi görmüş ve faşizmin özde neyi taşıdığını, taşıyabildiğini aktarmıştır.

Genel olarak bunun bu biçimiyle Flaubert'de var olduğunu kabul edebiliriz. Papağanda kendimizi dönüştürdüğümüz vakit, bu onun yansılama yeteneğinden çok bizim yaşadığımız parçalanma ile ilgilidir; bu parçalanma durumunu bir köşeye koymalıyız. Flaubert, papağanla birlikte bir üst gerçeklik yaratmıştır öyküsünde; bunu her şeyden önce her türlü durağanlaşmış uygulamaya, her türlü zihinsel iktidara karşı oluşuyla alalım. Yerleşik anlayışlarla birlikte, yani katı ahlaki tutumla birlikte yazınsal biçimleri de yıktığını görebiliriz. Papağan bir keşif gibidir *Saf Bir Yürek*'te; bu keşifle birlikte bir papağan mitolojisi de yaratmış olur Flaubert. Ama elbette yukarıda da söylediğim gibi, bir aziz katına yükselmiş bir papağan, düşsel hayvanlar dünyasından gelmekle zaten esin kültürümüze çoktan girmiştir. Bunu çağdaş edebiyatın bir nesnesi kılmak gerekir, bu da *Üç Öykü*'nün yaratıcısına nasip olmuştur.

Ancak, o günlerde bu benim yazmaya koyulduğum Mussolini'nin papağanı ile paralellikler gösteriyordu. İsterseniz romanımın ilk adını da burada anmış olalım: *Generalin Papağanı*, generali hiç göstermeyecekti okuyucusuna. Papağanın hayatta kalmış olması yeterliydi bunun için. Papağan, Mussolini örneğinde gördüğümüz gibi, faşizmin söylemek istediğini fazlasıyla söyleyebilecek, daha doğrusu aktarabilecek yeteneğe sahipti. Papağan, generalin belgesidir. Bunu onun kadim azizliği ile açıklamalıyız. Az konuşur ve konuştuğunda sahip olduğu bilginin özünü söyler. Felicite'nin başında uçuşan papağan da öyledir; kutsal ruhu içinde taşır. Faşizmin, ya da benim zaman zaman bir mezbahaya benzettiğim katılaşmış toplumsal yasaların papağanlardan çok insanları tersyüz ettiğini burada görüyoruz. Öyleyse benim papağanımın bir albaya dönüşmesi değildir asıl sorun, zaten benim tarafımdan bakılınca bunun şaşılacak bir yanı da yoktur. *Generalin Papağanı*'nın sorunu hizmetçinin içinde düğümlenir, ama dediğim gibi, bu romanımın basılmamış versiyonlarından biri için geçerlidir yalnızca. Şimdi *Kırk*, belki de yayınlanmış bu haliyle şuna benzer; bir üçüncü cilt. Öbürlerini okurlarımın göremeyecekleri ortadadır. Bu onun başına gelen türlü işlerden dolayı böyle. Zaten ben de burada *Kırk*'tan değil, yayınlanmamış ve yayınlanmayacak ilk iki ciltten söz ediyorum; böylece okurlarımla her bakımdan anlaşmış oluyoruz.

Generalin Papağanı, biraz egzotik bir sahil romanı olmaya adaydı, öyle de oldu, ama sonuç olarak onun benim romanım olduğu söylenemezdi. Çünkü arada başka bazı yazınsal halkalar bulunuyordu. Bana göre, *Tûtînâme* ile başlayan –öncesi de vardı mutlaka– papağan anlatısı yalnızca yazılmış, somut papağan hikâyeleri ile sınırlanamaz. Sözgelimi, *Tûtînâme*'de geçen en çarpıcı kısa anlatılardan biri, Hazreti İbrahim'e atfedilen "başlarını ara-

yan kuşlar" hikâyesi, yapıtın anlatıcısı ile bütünleşmiş, neredeyse bir ben-anlatıcı tarafından kurulmuştur. Benim açımdan onun bir "papağanname" olarak okunması gerekir. Çünkü dil varlığımızla, varlığımızın aslını işaret eden başımız arasında güçlü bir bağ vardır. Başımız olmadan konuşamayız ve başlarını arayan kuşlarla birlikte seslerini, yani sözcüklerini, konuşma yeteneklerini arayan kuşlar arasında ilişki kurmalıyız. Ama aynı zamanda bu hikâye ile birlikte anmak üzere, *Değişen Kafalar* hikâyesinin de Thomas Mann için esin verici olduğunu göz önüne almalıyız. Bu bakımdan yazınsal halkalardan birinin de Mann'ın aynı adı taşıyan hikâyesi olduğunu görmüş olacağız.

Ama elbette başlarını arayan kuşlarla ilgili bölüm, yani dilsel varlığını arayan insanla ilgili düşünceler biraz da ikinci cildin konusu oluyor. *Zalimler Ülkesinin Süleymanı*, yani sözünü ettiğim bu ikinci cilt, sözü, evrensel dili arayışın romanı oluvermişti. Bu bakımdan *Kırk*'ın aslında belki en yoğun, en yorucu bölümü orasıdır. Orada Süleyman bir kuş peygamberi olarak ortaya çıkar ve kuşların bir bütün olarak –belki birleştiklerinde bir papağan tözü olurlar– söze dönüştüklerini görür. Bu bizi yanılmıyorsam, ya da çalışmama ayrıcalıklı davranmıyorsam, *Tûtînâme*'nin durup dinlenmeden anlatan papağanına götürebilir.

Kırk adını taşıyan üçüncü cilde geçmeden önce son bir halka. Julian Barnes, *Flaubert'in Papağanı*'nda bir gazete kupüründen söz eder. Söylediğine göre Flaubert, *Bouvard et Pechucet*'nin –bilindiği gibi yarım kalmıştır– hazırlık dosyalarında, sonradan kullanılmak üzere bir gazete kupürü saklar. 20 Haziran 1863 tarihli *L'Opinion Nationale*'deki haber şöyledir:

"Arlon yakınlarında Gerouville'de görkemli bir papağanı olan bir adam varmış. Bu kuş onun tek sevdiği

şeymiş. Gençliğinde başından talihsiz bir aşk geçmiş ve bu onun insanlığa küsmesine yol açmış; dolayısıyla yalnız papağanıyla birlikte yaşıyormuş. Kuşa, yitirdiği sevgilisinin adını öğretmiş, bu ad günde yüz kez yinelenirmiş. Hayvanın tek yeteneği buymuş, ama efendisi zavallı Henri K.'nın gözünde bu her şeyden üstünmüş. O kutsal adın bu garip sesle her söylendiğini duyduğunda coşkuyla ürperir, bu ona ölüler aleminden bir ses, esrarengiz ve insanüstü bir şey gibi görünürmüş."

Papağanlar böyledir. Belki çevremizde pek göremediğimizden, yaşamımıza girer ve bizi birer aziz kılığına sokarlar.

CER DENEMESİ

1

Tren, yolculuk rüyasının kırbacıdır. Treni ve trene ilişkin bütün unsurları karanın, bozkır insanının yolculuk düşlemine bağlamak gerekir, ama bu elbette trenin "araba"larından biri olacaktır yalnız. Şimdilik, biz bu birinci arabayla birlikte onu bir kara gemisi olarak kabul edelim. Hâlâ öyledir; trenciler, kara, zarif, bıyıklı o harika adamlar, "araba" derler vagona. Bu arabalar birbirine bağlanarak kırbacı oluştururlar. Ama bir acı aracı değil, kırbaç bir arzu nesnesidir, bunu hemen belirtelim; yolculuk arzusudur bu.

Bende böyleydi, ama çoğumuzda da böyle değil midir? Bir gün o ıssız, sessiz, belki çekirge sürüleriyle kapanmış sarı bozkırın ortasında gördüğümüz lokomotifi hatırlarız. Bu bize, belki bir gün bu akıl almaz sessizliğin yırtılabileceğini, ufkun belki açılıp genişleyerek bir kıyıda son bulacağını gösterir. O zaman durup bu akıl almaz trene öyleyse binmek isteriz.

Daha önce, *Adasız Bir Deniz*'de, su özlemimize ilişkin temel bir varsayımda bulunmuştum; suyu özleriz, belki de tek arzumuz, dört yanımızdan su ile sarılmaktır, bu bakımdan su tutsaklığını başka tutsaklıklardan ayrı tutarız. Ancak arzularımızın alanı ile, daha doğrusu içinde bütün arzularımızın yer aldığı büyük boşluklarla de-

nizlere özgü o mavi tarlaları da birbirinden ayıramayız. Bozkırın içimizde yarattığı esenlik duygusuyla denizin boşluğu birbirine benzer. Bu nedenle treni, karanın gemisi saymalı.

Makinist, trenin markizinde, yani burnunda durur ve dümeni eski bir Kaptan Ahab gibi dikkatle tutar. Markiz, makinistin bu kutsal haznesi, trenin tekniği bakımından belki bir çekirdektir. Burada, yolların bu burnundan soluyan atlısı için bir göğüs, ateşle parıldayan bir makine gibidir.

Gözümüzün önüne getirelim: makinistin bölmesine girmemiz neredeyse olanaksızdır. Markiz, bir sır kutusu, bir giz odasıdır. Makiniste ait bir odadır orası. Aşağıda, yolculuktan önce durup markize bakar, lokomotifin yerden yüksekliğine şaşarız. Öyledir ki, durup makiniste –belki göz göze gelsek yeter bize– baktığımız yerden yalnızca tavanı görürüz. Bir doruktur makinist kabini. Oraya makinistin nasıl çıktığını da doğrusu anlayamayız.

Lokomotifin üst dudağını süsleyen süpürgelik, gerçi rayları temizlemeye yarar ama bir yandan da dişleri görmemizi engeller. Çoğunlukla, bir trenin karşısına geçtiğimiz zaman ön tekerleri göremeyiz. Oysa ilk, belki de en önemli çifttir onlar. Ama süpürgelikle kapatılmış, korunmuşlardır. Belki birer öncü olmalarından kaynaklanır bu, öyle ki, kazandan da, makine dairesi dedikleri merkezden de önce gelir ve yolu bütünüyle o karşılar. Ama, işte makinistin doruğa tırmanmasına belki ilk omzu bu süpürgelik verir.

Kara treni, ağır sanayi döneminin işe taklitle başladığı ilk yıllarının ürünü sayarız:

Lokomotife önden bakınız. Süpürgelik sayesinde rayla bağını kesmiş, yani kendisinin bir araç olmaklığının göstergesini gizlemiş, böylece öncü tekerleri saklayarak

yükselmeye başlamıştır. Bu küçük, kara dağ parçası bundan sonra patikalarla yol vermiş –bu önemli, çünkü bir lokomotifin markizine çıkmak dikkat ister; demir parçaları arasında ayağınızı koyacağınız yerler öylesine dar ve kaygandır ki, deneyimsiz personel burada ölümcül kazalar geçirir– böylece doruğa ulaşmıştır.

Başta da söylediğim gibi, markiz, erişilmez bir yerdir. Bir kartal yuvasını andırır. Bu yüzden lokomotifin bu önden görünüşünü sanayi hamlesinin taklit yıllarına mal etmek gerekir. Tekerlerin üstünde bir kazan ucu, bir ışıldak, bir de korna olmalıdır. Patika, kazanın yanında düzlüğe kavuşur ve doruğa uzanır. Orada, küçük pencerelerin arkasında makinistin belki ancak gözleri görünür. Bir gözdür markiz, yolu hepimiz adına açar ve bozkırda deniz işlevi gören tarlaların arasında, dalgalanan başakların içinde yine hepimiz adına bir kırbaca dönüşür.

2

Sultan Hamid, içli bir adamdı. Osmanlı mülkünün göçüp gittiğini anlıyordu, ama bir şey gelmiyordu elinden. O günlerde, bu çoğunlukla bilinen bir şey, kimi paşalarla devlet adamlarının maaşları yabancı devletler tarafından ödeniyordu, böyle olunca tabii istihbarat görevlilerine de güveni kalmamış, kalmayınca kendi özel istihbaratını kurmuştu. Bir gün güvendiği adamlarından birinden, İngilizlerin kendisine armağan ettiği kılıcın sahte olduğunu öğrendi. Kılıç güya kazılar sırasında bulunmuştu, yarısı kırık bu kılıcı padişah Kapalıçarşı esnafına danıştı, kılıç sahtedir, dediler. O da Bağdat demiryolu projesini İngilizlere değil de Almanlara verdi. Bu projenin eksiği yanlışı bir yana, diyordu, bizi körfeze ulaştıracak.

Tabii körfeze ulaşmadıkları belli, ama zorunluluk da

ortada. Burada bir ray profili çizmek gerekir. Yani trenin çürümesi ile birlikte körfez beklentilerinin de çürüdüğü önümüzde; ray çevresinde –yirmi kilometre deniyor, doğrusunu tarihçiler bilir– madenleri işletme hakkı da yabancı devletlere veriliyor. Ortaya çıkan ray sistemi işlevsiz olduğu için, yani bu raylar maden bölgelerinde gezinerek düzensiz bir biçimde dağıldığı için, bu dönemin demiryolculuk sistemini sanayi içinde göremeyiz. Daha doğrusu, sanayinin trenden beklediği katkının burada sağlanamadığı. Bu ortadadır. Böylece raylar bir kök gibi dağılıp gidiyor, trenin ruhuna aykırıdır bu. Kırbaç burada bir acı aracına dönüşüyor.

Cumhuriyet, markize oturmuştur önce. Belki devrimci yönetimin ilk işidir bu. Doruğa tırmanmış, kara trenin tehlikelerini göze alarak orada oturmuştur.

Bugün belki iktidarı orada göremiyoruz bile. Aşağıda, durup kendi yolculuğumuza çıkacağımız anı beklediğimiz istasyonda ona bakıyoruz birlikte. Ama çoğunlukla yalnızca markizin tavanını görebiliyoruz. Bu bakımdan yeni bir şey söyleyerek devam etmeli: burası, makinistin oturup bir Kaptan Ahab gibi dümenin başına geçtiği yer, bir fildişi kule midir yoksa? Ama bunu Cumhuriyet'in şu en yakın dönemi için söylemeli, yaşadığımız günler için, makinistin değişen, bozulan, belki çürüyen bu yeni hali için.

Osmanlı, körfeze ulaşmakla, bunu arzulamakla kendi yüzlerce yıllık işleyişini tersine çeviriyordu. Bu, acele düşünülmüş bir kurtuluş yoluna benziyor; deniz, hepimizin beklediği "sükûn" batıda değilse doğudadır. Ama trenle bir sükûn yolculuğu yapamazsınız. Hız erbabıdır tren, hız çağının buluşudur. İlk buharlı lokomotiflerden beri böyledir bu; daha icad edildiği günlerde saatte elli kilometre hızla yük ve insan taşıyordu, bugün bunun çok aşıldığını biliyoruz. Ama bu hızla kaçışa değil, iktisa-

di bir kurtuluşa yönelmemiz gerekiyordu. Cumhuriyet'in yaptığı buydu.

3

1930 yılında şimendifer Sivas'a ulaştığı zaman, Ankara-Sivas arası on günden bir güne inmişti. Bugün üç saatte aldığımız bir yol bize fazla geliyor. Ama o gün Cumhuriyet'in hız ile hem politik, hem de ekonomik kalkınmanın bağlantısını çoktan kurmuş olduğunu görüyoruz; *demir ağlar* söylemi romantik bir söylem olmanın çok ötesindedir. Demiryolu daha önce bir ağacın kökleri gibi salkım saçak dağılıyordu, Cumhuriyet'le birlikte bir ağ'a, dahası bir iskelete dönüşmüştür. Bu iskelet, döngüsel bir yapıdır. Gittiği yerden alınacak ne varsa –yolcu vagonları ile yolcuları, farklı biçimlerde yük vagonları ile –ben şimdi dört biçim yük vagonu hatırlıyorum, hepsi gözümün önünde– yükü, özellikle ağır sanayinin gereksinim duyduğu büyük parçaları– alıp gelir. Hız politikası, Körfez'e inme politikasına göre daha evrensel, yani daha trene göredir. Bunu belki trenin ilk kullanıcılarına karşın söylemeliyiz.

Zaten, hızla birlikte düşünceler de hemen değişmeye başlar. Temel olarak, hareketli olanın her zaman daha zinde olduğunu, olacağını düşünmek zorundayız. Yol, yerin damarıdır, diye düşünür Cumhuriyet'in trencisi. Ona göre Anadolu bozkırına bolluk ve bereket getirecektir demirler. Ray, toprağa kan taşıyacak, toprağın nabzı atmaya başlayacaktır. Bundan anladığımız, anlayabileceğimiz şudur: Kalkınmanın temelinde hareket yatar, bu bakımdan ağ, öncelikle, toprağın üzerinde daha rahat, daha hızlı hareket etmemizi sağlayacaktır. Üstelik bu, zengin maden yataklarına ulaşmak üzere batılıların *yalnızca giden* raylarına benzememektedir. Bu bir ağ, bir is-

kelettir, gider, geri gelir, ana parçalarla ücra arasında dolaşımı sağlamakla görevli olduğu için kan dolaşımına, kısaca canlılığa yol açar.

Demiryolu, kendi işletim kanallarını kurar; ilerleyebilmek için örneğin köprüye, tünele, istasyona gereksinim duyar, tünele ışık, köprüye demir gövdeler gerekir. İşi vardır trenin. Bu bakımdan, bir hız estetiği yaratır. Demiryolcuların Cumhuriyet'in ilk yıllarında kurduğu köprüler, Sovyetler Birliği'ndeki, Çekoslavakya'daki benzerlerini andırır, böylece bunların evrensel bir estetiğe yol açtıkları neden söylenmesin? Demiryolu köprüleri, kara tren –ve ilk buharlı lokomotifler– çağdaş sanatla iç içedir. Tatlin'in *Kule*'sini de sözünü ettiğim hız köprüleriyle birlikte okuyabiliriz, Nâzım'ın *Memleketimden İnsan Manzaraları*'nı da.

4

Kapsayıcı bir şiirdir Nâzım'ın şiiri. Her şeyden önce coğrafyaya yayılan bir özelliği vardır. Nâzım, ömrünün uzunca bir kısmını hapishanelerde geçirse de, bir yolcu-şairdir. Dikkat edilirse, coğrafyayı hem terimleri, hem de göstergeleriyle birlikte anlatmayı sevdiği görülür. Sözgelimi, kentlerden söz edeceği zaman, *yedi tepeli şehrimde / bıraktım gonca gülümü* diyerek, kente neredeyse yukarıdan, bir haritacının gözünden bakar. Yine *saman sarısı* başaklarla aramıza bir mesafe koymaktadır. Tren tarlaların arasından geçer, kuru bozkır önümüzde upuzun uzanmaktadır ama, anlatıcı sözünü etmese de, buğday başaklarıyla aramızda trenin penceresi vardır. Bunu görmemiz mümkündür. Pencere, bizi yavaşlıktan, dolayısıyla bağımlılıktan kurtarmış, hız estetiğinin içine çekmiştir. Ama elbette bir yanıyla topraktan da koparmıştır. Artık ufuksuz bir tarlanın kıyısında durduğumuz zaman, ora-

ya, karşı tarafa asla yürüyerek geçemeyeceğimizi biliriz. Doğal olarak tarla, bozkırın denizi olmuştur.

İki uçtan birini seç: buğday başakları içinde ömrünü, buradaki *deniz olanağını* düşünmeden geçir, ama topraktan kopma, ya da trenin içinde ol ve farkına var. Bu bakımdan Nâzım'a gereken şey hız idi. Nâzım'ın şiirini bu hız çağının kırbaçladığını biliyoruz. Yalnızca şiirsel biçimde değil, buradan düşünce üretmekte de çağdaşlarından öndeydi. *Köylünün toprağa hasreti var / toprağın hasreti makinalar...* dediği zaman, hâlâ geleneksel dili kullanıyordu, ama tıpkı hız politikasına girişmiş Cumhuriyet trencileri gibi toprağı makinaya kavuşturmanın gerekliliğini vurguluyordu. Toprakta nabız yoksa, bu, insan emeği ile yapılabilirdi. Yani toprağından gerçekten koparılmış, dolayısıyla emeğini kullanamaz, bu emeği verimli hale getiremez olmuş köylünün, hasret duyduğu toprak –ona bağımlı, ondan kopamamış ama işlevsiz hale getirildiği için ondan uzak kalmış köylünün dostu, yoldaşı– demirden damarlar aracılığıyla yeşerecek, canlandırılacaktı.

Nâzım'ın bu yüzden trene gereksinimi vardı. Nâzım'da şiirsel biçimin kırıldığını söylemek bir yere kadar doğrudur. Bu kırılma bize zaten geliyordu. Trenle geliyordu. Gecikmesi de beklenemezdi, hız olanağı bunu dağıtıyordu zaten. Nâzım, şiirimizde bir öncü makinist olmuş, markize önce o oturmuştur. Ama elbette şunu vurgulamak gerekiyor: şimendiferin, başta da söylediğim gibi, Körfez'e açılmak yerine iktisadi kalkınmaya yönelebilmesi için *makinalaşmak* isteyen bir kafaya gereksinimi vardır. Şimendifer, son derece ideolojik bir araçtır, geçtiği yerlerde bolluk ve bereket dönemini başlatabilir, ama şiiri de değiştirir. Nâzım'daki dağılmış dizeleri Mayakovski etkisine bağlamak bu nedenle yanlıştır. Nâzım, bir yolcu-şair olduğu için, trenin sesini dinlemeye vakit

bulmuş olmalıdır: *Memetçik, Memet / Memetçik, Memet* dediği zaman *çik* sesinde tekerin raya düştüğünü iyi bilir. Bu ses toprağın nabzıdır. Her yirmi metrede bir demir yolda raylar uç uca eklenir ve ritim başlar. Kan, damarda dolaşmaya başlamıştır.

Öyleyse Mayakovski'de olduğu kadar –başkaldırının, uslu dizeleri dağıtmış olduğunu kim inkar edebilir? Uslu şiirde dize gün akşama kadar çalışan memurlar gibidir; masalar yan yana toz içinde durur, kolluklar kir ile parıldar, saçlar ağarır ve memur evine hep takım elbisesiyle gider / o vakit büyük harf bir komutan gibi durur memurların başında, bu komutan ki en çok noktayı sever– Nâzım'da da asıl şiirsel malzemenin uzak maden ocaklarından geldiği söylenebilir. Bunlar ağır sanayinin gereksinim duyduğu büyük maden parçaları olmakla şiirde dikey yapılaşmayı sağlamışlardır. Demiryolu köprülerine benzerler.

5

Metnin yapısı, dediğimiz şeyi hız çağıyla birlikte anlamış olmalıyız. Nâzım, şiirin iskeletini öncelikle görsel alanda kurmuştu. Sanatı etkileyen şey şu olmalıydı: orası, iç, sonsuz oyuna açık. Metinde biçemi oluşturan şey işte buydu; sonsuz oyuna açık, ama sonuna kadar sana özgü. *Memetçik, Memet / Memetçik, Memet*, yeni, döngüsel bir dilsel varlığı haber verir. Askerin simgesel adını burada bir şimendiferin tekrarladığını görürüz. Aynı biçimde, daha önce de rayların, toprağın damarları olduğunu görmüştük. Öyleyse insan-makina, artık bu hız çağıyla birlikte ortaya çıkan yeni bir nesnedir. Bunun, demiryolu çağının yarattığı yeni bir algılama biçimi olduğunu biliyoruz. Bu algılama biçimi, yeni toplumsal sistemi olduğu kadar, yeni insanı da yaratacaktı.

Ancak iktidar her zaman her şey demek değildir. Bu bakımdan, lokomotifi var eden şeyin biraz da, taşıdığı yük olduğunu kabul etmeliyiz.

6

Daha önce, batılıların kök-ray ve Cumhuriyet'in *demir ağlar* anlayışlarıyla birlikte bir ray çözümlemesine girişmiştik, şimdi cer denememize kaldığımız yerden devam edelim.

Markiz, lokomotifin doruk noktasındaki bu kartal yuvası, sırtını kömür vagonuna verecektir. Böylece yolcu vagonları neredeyse birer uzak memleket haline gelirler. Gelince, kazan-markiz-kömür vagonu bölgesi, trende asıl çalışmanın yürütüldüğü yer oluverir ve sistem bu şekilde yolcu vagonlarından saklanmış olur.

Babam 1995 yılında Devlet Demiryolları'ndan emekli olunca biz de tren boylarından uzaklaşmak zorunda kalmıştık ama ben bir keresinde bu markiz bölmesine girmeyi başarmıştım. O dönemde elbette artık kara trenler kullanılmıyordu ama makinist kabini her zaman gizemini koruyacaktır. Yine yerden yüksekliği, pencerelerinin küçüklüğü –makinist bu yetmiyormuş gibi bir de o sarı, alnında demiryollarının simgesi bulunan şapkasını ille başına geçirmek zorundaydı– ile markiz bir doruk noktasıydı. Bugün özellikle yolcu trenlerinde son teknolojiyle donatılmış elektrikli lokomotifler kullanılıyor, hızlı trenlere de geçilmek üzere.

O yıllarda yük katarlarında daha basit lokomotifler kullanılırdı. Bu yük katarlarında, lokomotifleriyle birlikte adına *marşandiz* denen, kimselerin bilmediği bu hikâye kuyularında, kim bilir neler yaşanırdı. Çoğu birbirini iyi tanıyan demiryolcular belki lokomotifin penceresinden başını uzatarak eve seslenen makinistlerle birer cümle-

cik konuşur, sonra derin, vapur düdüğüne benzeyen bir korna ile işlerine dönerlerdi. Ben bir iki kez yolcu trenlerinin markizinde bulunmuş ama marşandize hiç binmemiştim. Bir gün okuldan eve sıkıntı içinde dönerken –çünkü daha *bir durak* vardı eve– trenin yanımda cayırtı ile durduğunu duydum. Belki zaten orada durup kırmızı ışığın sönmesini bekleyecekti.

Derken yukarıdan isli bir elin bir kurtuluş kemendi gibi indiğini gördüm. Elimi uzatınca bu el beni yavaş yavaş kaldırdı ve mazotla kararmış parçaların arasından markize çıkardı. Markiz, bir evrendi. Orada, sanki hız çağının içinde bulunuyordum. Bu, bir çekirdek olmalıydı. Burası yolculuk düşünün olduğu kadar bağımsızlık ve özgürlük denizlerinin de kaptanı Nemo'nun eviydi. Yerle bağını koparan bir gemi için, ne de olsa, suyun altı ile üstü arasında pek fark olmamalıydı. Nemo, burada, yeryüzünün hareket eden bu ateş topunda herhalde bu kez karanın keşfine çıkmıştı. Burada her şey, bana öyle geliyordu ki, el yordamı ile yapılmış, daha doğrusu makinist tarafından icat edilmişti. Yukarıdan bir kol sarkıyor, bu kol çekildiğinde lokomotif bir geyik gibi böğürtü çıkarıyordu.

Tren, parçalardan oluşur. Bu şimdilik böyle; örneğin, vagonların tekerlerini yağlamak istiyorsanız, tekerin göbeğindeki bir parçanın kapağını açar ve içine bir parça yağ doldurursunuz. Bunu bütün tekerler için yinelemeniz gerekir. Aynı biçimde, vagonların tek tek fren sistemleri vardır. Markizle Verne'in denizaltı tasarımı Notilus'un benzer yanı, ikisinin de ilk bakışta el yapımı hissi uyandırmasıdır. Bunu sanayi devriminin ilkel dönemlerine özgü bir başlangıç sayabiliriz. Bugün makinaların iskeletlerini kapatıyoruz; elektronik devreleri görmüyoruz, ama bunların varlığını ve orada durup dinlenmeden çalıştıklarını biliyoruz. Ama Nemo'nun

gemisiyle kara trenin kapanmamış gövdelerinin yaratıcılığımızı kırbaçladığını da anlıyoruz. İşte burada kara trenin arzuyu besleyen bir kırbaç olmaklığı yine karşımıza çıkıyor.

Artık sonraki arabalara geçebiliriz. Yolcu vagonları, yerlerinden kalkan, vagon başlarında sigara içen, konuşan, yemek vagonuna uğrayan, pencereden ovaya, oradaki *saman sarısı* başaklara bakan yolcularla dolu. Kimisinin yataklı vagonlarda uyukladığını düşünebiliriz –ben yolculuklarda uyuyamam. İlk vagondan başlayalım ve sona doğru yürüyelim. Vagonlar arasındaki ara bölgeler bize hep hız çağını anımsatacaktır: arabaların uçları birbirlerine hava yastıklarıyla bağlanacak, metal kapaklar birbirinin üstünde kayarak uğuldayacak ve yolcuya toprakla birlikte zamanın da geçip gittiğini gösterecektir.

NARSIZ OLUR MU?

Narsız olur mu; doya doya yenesi meyve. Gerçi biz narı törenle yedik hep, binde bir çıktı karşımıza. Ama öyle bütünüyle yoksun da olmadık hani. Ama *ayvadan usandık, nara gidelim* arzusunda gerçek payı da yok mudur biraz? Bir adım ötededir nar hep. *Gidilecek* şeydir. Ya da gidilecek yer. Ne zaman, nasıl gidilecekse artık, işte nar oradadır. Uzak durulması bundandır belki. Bu gün kim gitmeyi arzuladığı yere yaklaşmaya cesaret edebilir?

Nar, doğurur hep. *Binbir Gece Masalları*'nın meyvelere ayrılmış bölümünde, nar övülür. Bekaret kanı demektir. Kız, doğurmaya hazırlanır, büyüyüp çoğalmak üzere soyunur ve damlalar düşmeye başlar. Tıpkı düğünlerde, yeni evlenenlerin kapısında parçalanan nar gibi; yeni bir aile kurulur, kadın soyunur, bu narın koruyucu kabuğunun soyulmasına benzer, böylece ışıltılı kan etrafa saçılır ve eve bereket gelir. Nar, taneleri bir arada tutan bir şeydir.

Bizim kadim kültürümüzde nar bir umut kapısına dönüşmüştür. Ben bir zaman "yitirdiğimiz şeyler" üzerine düşündüm, nar bunlardan biriydi.

Toplumsal kültürde kimi sözcüklerin günlük kullanımdan düşmesi aslında o sözcüklerin yerini başkaları-

nın aldığını göstermiyor. Çoğu zaman o sözcükle birlikte alışkanlıklarımızın, yaşayış biçimimizin, kısaca bize özgü olan şeylerin de bir parçası kopup gidiyor. Dahası, önce o kopuyor; bir yanımız. Tıpkı *yiğidi gam öldürür* deyişinde olduğu gibi, önce yiğitlik, sonra "gam" sözcüğü ortadan kalkıyor. Böylece sözcüklerin bize ne kadar bağlı olduklarını, yani bizim fiziksel varlığımızla nasıl biçimlendiklerini görebiliyoruz. Bunu bir dönüşüm, kültürün bir dönüşümü olarak kabul etmek de mümkün. Ama kimi özelliklerin kaybolup gitmesi niçin dönüşüm olsun? Öyle ise şu yok olup giden nar, neye dönüşmüştür?

Anadolu, rengini yitiriyor. Tıpkı yazınsal dilin ortalama dile dönüşmesi gibi. Burada, yani edebiyat söz konusu olduğunda, "yerel"den, "biçem"i anlıyorum ben. Yerel edebiyat, yani biçem eridiği zaman, birbirine benzer metinler çoğalıp duruyor; sanki "küresel" mahlasını kullanan yeni bir yazar türemiş, bütün yayınevleri bu yazarın yapıtlarını yayınlıyor. İşte, yok olan şeyler Anadolu'da böyle bir ortalama kültürün doğmasını sağlıyor.

Öyle değil midir? Anadolu kendi sözel iletişimini bir kenara bırakıyor artık. Doğayla arasındaki bağı koparıp atıyor. Oysa bizim kültürümüzde her şey bir bütün halindeydi, öyle görülürdü. Tanrı, ama Tanrı'yla birlikte insan, insanın ve Tanrı'nın suretleri her şeyin içinde vardı. Bu yüzden ayrıştırmak, ayrıştırarak nesnelerin birbirleriyle ilişkisini kesmek, bizim yaptığımız, yapabileceğimiz bir şey değildi. Bu o nesnelerin yaşamımızdan çıkması anlamına gelirdi ki bunu aklımız almazdı. Dilimiz de bundan almıştı kaynağını; sözcükler, her biri kendi başına ayakta durur ama bir bütünün parçaları olduklarını duyumsatırlardı. Uzaktan bakıldığında, dil, narın ince, koruyucu kabuğunu anımsatır, deyişler, sözcük öbekleri, saydam zarlarla birbirine tutunurdu. Bugün nar ağacının kesildiğini biliyoruz, çağımızın, bizim için en önemli so-

runlarından biri bu olsa gerektir. Parçalanma. Peki bunu sağlayan nedir?

Yaşar Kemal'in unutulmaz yapıtı *Hüyükteki Nar Ağacı*, böylesi bir yok oluşu anlatır. Buradaki dört arkadaş, iş bulma umuduyla köylerinden kalkıp Çukurova'nın yolunu tutarlar. Marşal yardımıyla köylere traktörün girdiği yıllardır. Değişimin romancısı Yaşar Kemal, değişimle birlikte yıkılan eski hayatı, ama bunu yaparken ortada kalakalmış insanları anlatır; toprağa bağımlı bir yaşantı, demek ki kültürünü, dilini topraktan almış bir toplumun yaşantısı bitmektedir artık. Yaşar Kemal'in neredeyse her yapıtında bulabileceğimiz bir olgudur bu. İlk yapıtlarından başlayıp giderek açılan, daha büyük, görkemli destanlara, ağıtlara dönüşen bir tek hikâye; yok olan, yok olmanın acısını çeken insanların hikâyesi. *Hüyükteki Nar Ağacı*, ilk yapıtlarından biridir onun; bana kalırsa en iyilerinden biri: tarlaları artık insanlar değil, traktörler sürecektir: *"Abla çalındı," dedi, "kara sevdaya düştü diyorlar." Memet: "Neee?" dedi. Sarı: "Sevdalanmış," dedi. "Şu motorlar geldi geleli. Motora çalınmış. Sevda bağlamış motorlara." Memet: "Vay ablam," dedi.* (s. 18)

"Motor" hayatımıza girdi gireli gerçekten de işimiz elimizden alınmıştır ama. Hösük, Yusuf, Memet ve Âşık Ali, köylerinden çıkıp Çukurova'ya bir umut inince, Memet çocuk, gidip ablamın çiftliği var, ondan iş isteyelim, o bize iş verir mutlaka, der. Ama traktörler ablayı çoktan değiştirmiş, ortaya yeni bir ahlak anlayışı çıkmıştır. Abla böylece sabahları erkenden uyanarak, bir elinde incecik bir bez, traktörün tozunu almaya başlar. İş arayanları da kovar kapısından. Çarpıcı bir örnektir bu. Yaşar Kemal, ilk bakışta "gerçekçi" görünen anlatısına öyle abartılar koyar ki, bunlar neredeyse metinden ayrılıp birer resim imgesi gibi dururlar. Ama, dönmek üzere, bunu burada bırakalım.

Abladan umut kesilince, dört arkadaş yoluna devam eder. Sayısız köy dolaşır, aç açık sürünürler. Bu arada Yusuf'un hastalığı baş gösterir. Yusuf Çukurova'da sıtmaya yakalanmış, çok geçmeden kendi başına yürüyemez hale gelmiştir. Bu yüzden Hösük, Yusuf'u sırtında taşımaya başlar. Ama çaresizlikleri arttıkça tutup geri dönmeyi düşüneceklerine –aslında geri de dönemezler– kendilerine bir mit yaratmaya başlarlar. Mit yaratmak; bilinçli bir eylem değildir bu kuşkusuz. Yaşar Kemal'in sonraki romanlarında da görülecektir; çaresiz kalındıkta, kendine hikâyeler uydurmak, yeni yeni tapıncaklar üretmek, insanoğlunun evrensel içgüdüsüdür. *Yer Demir Gök Bakır*'ın ermiş Taşbaş'ı da böyledir. İnsan orada kendine bir umut kapısı icat edecek, çareyi o düşsel kapıdan bekleyecektir.

Böylece Yusuf Hösük'ün sırtında, karşılarına ağaçlık bir köy çıkar. Köyün ağaçlık, ferah görüntüsü yolcuların içini açar, umutlarını yeşertir: *"Bak," dedi, "bak kardaş, arkandaki ölecek. Ölecek fıkara. Bari köyde ölsün, mezarlığa gömelim. Bak, hiç böyle köy gördün mü Çukurova'da? Tüm ağaçlık. Bu köyde mutlak iş var. Eğer bu köyde de iş bulamazsak kellemi kesin. Kanım katlim size helal."* (s. 50)

Böylece hikâyede asıl meseleye, ağaç metaforunun yaratılmasına gelinir. Dil ile hikâye birbiri ile benzer gelişmeler gösterir. Kahramanların ekmek parası kazanma umuduyla köylerinden yola çıkmalarının anlatıldığı ilk bölümle bu küçük romanın son sayfaları, gerek dil bakımından, gerekse hikâyenin ulaştığı nokta bakımından birbirinden çok farklıdır. Ama düz okumada görülebilecek bir fark değildir bu. Çaresizlik baş gösterdiğinde, hikâyenin kahramanları abartılı bir umutla yollarına devam ederler. Burada dil bu abartıya eşlik etmeye başlar: *abla çalındı*... Bunun arkasından bir açıklama gelir: *sevda*

bağlamış motorlara... Bundan sonra romanın dili iyice şiire yaklaşmaya başlar: *tüm ağaçlık. Bu köyde mutlak iş var*... Ancak bu ikinci abartılı söyleyiş ek bir açıklamayla yerine konmayacak, yolcular ağaçlı köyden de umudu kesince gözlerini minareli köye dikeceklerdir. İş umudu kökünü topraktan koparmış, açıkçası iş Allah'a kalmaya başlamıştır: *"Orada iş olur," dedi. "Minareli köylerde her zaman çok iş olur. Yoksa ne diye minare diksinler köye?"* (s. 65)

Bu aşamada metnin şiirle buluşması neredeyse gerçekleşmiş olur. Gerçekten, bu cümleler tek başlarına ele alındıklarında birer dize gibi de okunabilirler. Tıpkı *Pis Hikâye*'deki bir cümle gibi: *Uzun bacaklı bir yağmur yağıyordu*... Ama buradaki dizelerin hikâye ile sıkı bir bağlantısı vardır. Kutsal metinlerdeki dil anlayışına benzer bu; kapalı, mitoloji ile ilişki içerisinde, duaya yakın... Yolcular böylece umutlarını ağaçlardan alıp minarelere gözlerini dikerler ama girdikleri minareli köyde de kimseleri bulamazlar. Çukurova'daki yoksulluk, yıkım, kimsesizlik dünyayı öyle bir karanlığa sürüklemiştir ki, köyler ıssızlaşmış, bir yudum su istenecek bir Allah'ın kulu kalmamıştır.

Hüyükteki Nar Ağacı'nın kahramanlarının elinde kala kala bir türküleri kalmıştır tabii. âşık Ali, sazını çıkarıp geceleri oturdukları ateşin başında –onu da sivrisineklerden korunmak için yakarlar– sabahlara kadar türkü söyler. Sonradan rastladıkları bir "bey" Âşık Ali ile dalga geçince Hösük sinirlenir, Âşık Ali'nin ulu bir soydan, Dadaloğlu soyundan geldiğini söyler. O zaman Bey korumasına seslenir: *söyle onlara kim olduğumu! Dadaloğluymuş! Dadaloğlu uluymuş, ulu soymuş! Ulan iyi bir soysun da ne demeye bu hallere düştün*... (s.78) Ama bundan sonra dilin yükseldiği ve hikâyenin doruğa ulaştığı görülür. Köylerden birinde rastladıkları bir kadın onlara

Ak Hüyük'te bir ermiş nar ağacı bulunduğunu, bu ağaca gidip bir gece altında uyurlarsa dertlerine derman bulacaklarını söyler. Böylece daha önceki bölümlerde rastladığımız ağaç ve minare birleşmiş olurlar: nar ağacının altı kırkların mekânı olur.

Ama nice uğraştan sonra buldukları nar ağacının kuruyup döküldüğünü, geriye zavallı bir kökün kaldığını görürler.

Narın yok oluşu, varlığımızın çevrelendiği yaşam, emek, inanç ve kültür çevreninin de bir bakıma yok olduğunu gösterir. En azından geriye o eski kültürden yalnızca bir dip, bir kök kalmış ama o da kurumuş olduğundan, artık kendine bile hayrı dokunmayacaktır.

Narla yüreğimizi parçalarız. Gövdemizi besleyen yürek gibidir nar; taneler içimizde dolaşır. Onu unutmaya gelmez.

Ancak, değişim yalnızca toplumsal düzenin değişmesi ile sınırlı olmayacaktır, kuşku yoktur buna. *Hüyükteki Nar Ağacı*'nın dört işsiz arkadaşının köylerden birinde karşılaştığı "bey" makinelerin (ama aslında yeni ahlak anlayışının) insanları da nasıl zamanla kendine benzeteceğini gösterir. Böylece Bey, "Dadaloğlu da kimmiş?" diye sorduğu zaman *kendinden öncesini* her anlamıyla, sanatına varıncaya kadar yok saydığını göstermiş olacaktır. Bu, soyluluğun yapılışını, soyluluğun yalnızca ortaya çıkışını değil, korunması ve yaşatılması ile ilgili bütün bir eylem zincirini de koparmaktadır. Burada erdem, soyluluk, itibar, artık o eski kaynaktan değil, tamamen başka, kendine özgü bir yerden çıkmaya başlamıştır. İşte bu yüzden Hösük, Memet, Âşık Ali ve Yusuf'un Çukurova'da iş bulmaları olanaksızdır. Açık uçlu bir hikâyedir *Hüyükteki Nar Ağacı*; narın kökü ile bir gece geçirdikten sonra kalkıp Çukurova'nın engin düzlüğüne düşeceklerdir. Metin tamamlanmıştır burada; kahramanlarımızın iş umutları,

kesilip atılmış nar ağacı ile birlikte bizim söylen yaratma gücümüze bırakılmıştır.

Koparılan nar, bir bakıma unutulan, terk edilen nar, yaşayış biçimimizi değiştirmekle kalmaz –ama niçin bu, nar ağacının suçuymuş gibi konuşalım– bizim birey olarak değişmemize de neden olur. Ama, günlük yaşantımızı yönlendiren bu yeni kimlik bize ne kazandırır; bunun bir yenilik, bizi zenginleştiren yepyeni bir varlık olduğunu kim söyleyebilir?

Hüyükteki Nar Ağacı'nda Yaşar Kemal'in "bey" ile simgeleştirdiği bu "yeni anlayışın insanı" Tahsin Yücel'in *Kumru ile Kumru*'sunda romanın ana karakteri olmuş. Ancak roman, yeni anlayışla birlikte değişen insanlardan birini anlatmıyor yalnızca; bu değişimin yapıcılarını ve bunun nasıl gerçekleştiğini de gösteriyor. Yeni insana artık bir nesne gözüyle mi bakılmalıdır?

Kumru, köylüsü Pehlivan'a görücü usulü verildikten sonra gelip İstanbul'da iş tuttukları kapıcı dairesine yerleşir. Birkaç takım don getirir yanında –sanki uzun süre alışveriş merkezlerine çıkmaması için özellikle verilmiştir ona bu donlar– Uzun süre kocasının kokusuna, yeni ev haline, komşularına alışamaz. Çocukları olunca bunlardan kız olanın adını Sultan, erkeğinkini de Hakan –hürmetli yakınları İsmail böyle istemiştir çünkü– koyarlar. Sultan bir süre sonra öğretmenlerinin isteği ile okuldan alınır; konuşamamakta, kendisine söylenenleri tekrarlayıp durmaktadır. Ama Hakan'ın dersleri iyidir, zeki bir çocuk olmuştur Hakan.

Çocuklar iki temsilcidir sanki, ilerleyen bölümlerde Sultan radyodan dinlediği bir türküyü *–Buradan gidek, Ürgüp'e göçek–* gözyaşları içinde tekrar edip duracak, Hakan'sa ailenin yaşadığı trajediye alabildiğine kayıtsız kalacaktır.

Derken Kumru evlere gündeliğe gidip gelmeye baş-

lar. Parasını koynunda biriktirmekte, arada Pehlivan'a yakalanırsa bu paralar ne yazık ki kumarda harcanmaktadır. Bir gün, Kumru, gündeliğe gidip geldiği Tuna Hanım'ın evindeki buzdolabına dikkatle bakar. Kapısını açıp içindekileri inceler. Hayran olur ona. Buzdolabı artık onun düşlerine girecek, neredeyse hastalanıp yataklara düşmesine neden olacaktır. Ama çare çabuk bulunur ve bu harika makineden bir tane de Kumru'nun evine alınır. Ancak evine kurulmuş buzdolabının kapısını açarak içindekileri inceleyen Kumru, çılgına döner; aynısı değil, der, aynısını istemiştim ben. Dolabın içindekileri dolapla bir sanır; nesnenin ayrıştırıldığı yerden gelmemiştir çünkü, yiyip içmenin, yatıp kalkmanın bir bütün olarak görüldüğü eski yaşantının insanıdır. Ama bunun bu yeni şehirde böyle olmadığını, kendi donlarıyla Tuna Hanım'ınkileri karşılaştırdığında anlayacaktır.

Tuna Hanım, atacağım bunları, hepsi yeni, ister misin, diyerek iç çamaşırlarını gösterince, giyilir mi ki bunlar, diye tepki gösterecektir Kumru. Küçücük, ip gibi donlardır; tabii, der Tuna, şimdi artık bütün kadınlar bunlardan giyiyor. Ama Kumru'nun değişimi başlamıştır artık, önce gittiği bir alış veriş merkezinde de gördüğü donları Tuna Hanım'dan isteyecek, sonra televizyon, çamaşır makinesi, bulaşık makinesi... Sırayla hepsine ilgi gösterecektir.

Oysa sağlam bir mantığı vardır; buzdolabı, diye düşünür, benim yapamadığım bir şeyi yapıyor, öbürlerinin yaptığını ben de yaparım.

İsmail Bey –o bir tür araçtır, Kumru ile Pehlivan'ın küçük ailesini romanın göstermek istediği kılıklara sokar hep; çocuklara verdiği isimlerden harcadığı paralara varıncaya kadar– yengesinin istediği eşyayı duyunca doğrusu sinirlenir, bana söylesenize böyle şeyleri, der. Sonra Pehlivan kapıcılığı bırakıp onun yanında çalışmaya başlar.

Kapıcısı oldukları apartmanın on dört numarasına taşınırlar –o numarada oturan okumuş aile de İsmail'in baskısıyla daireden çıkartılır– ve bir bakıma sınıf değiştirmiş olurlar, bu arada Kumru'nun istediği araba da alınır. İnce donlu, başı açık Kumru böylece yeni evine taşınmış, *değişim* tamamlanmış olur. Ama arada içini yoklayan o türküyü hâlâ işitmektedir: *Buradan gidek, Ürgüp'e göçek*.

Ama değişim bununla kalmaz tabii. Komşu kapıcılar da değişmiş, Kumru'ya ve ailesine başka bir gözle bakar olmuşlardır. Arabaları çizilir, kavgalar çıkar ve bir gün eve Pehlivan'ın ölüsü gelir. Pehlivan'ı getiren adamların –İsmail'in adamlarıdır bunlar– sözleri ilginçtir: *Pehlivan'ı getirdik abla*... Hepsi budur. Buzdolabını getiren hamallar gibi: *Buzdolabını getirdik abla*...

Kumru ile Kumru, yeni insanın, nesneleşmiş insanın nasıl oluştuğunu gösteren az bulunur romanlardan biridir. *Hüyükteki Nar Ağacı*'nda bu yalnızca işaret ediliyordu; burada onun içsel hareketini gözlemliyoruz. Edebiyatımızda şimdiye dek pek yapılmamış bir şeydir. Nesne, canlı bir varlık gibidir. Tahsin Yücel, Kumru ile televizyonun *ilişkisini* anlatırken sorar: Kim *kumanda etmekte*? Kumru mu, yoksa kumanda mı? Burada Kumru'nun içine girmekle biraz da nesnenin içine giriyoruz, mutsuzdur nesne. Orada bulunur, kendi kişisel tarihinden uzak ve atmayan bir yürekle.

Oysa Kumru bir sabah kucağına Sultan'ı da alarak eski evine, o kapıcı dairesine gidecek, yeni kapıcıdan izin isteyerek o küçücük bahçeye çıkacaktır. İşte onunla orada karşılaşırız; bu romanın anlattığı asıl şeyle: Bir nar ağacı!

Annesini, babasını görmeyeli yıllar olmuştur. Onun için bir çıkış kapısıdır onlar, yaşadığı nesnel mutsuzluk değil, insani mutsuzluktur onu çeken. Orada, o insani mutsuzluğun içinde bulacaktır aradığını. Gerçekte ne

aradığını, neyi özlediğini bilmez tabii, ama bu çok da önemli değildir, orada bir yerde onun bulunduğunu bilir. Kendisinin varolduğu yerdir orası. Eski yaşantı yerinde durmamış, zamanla üzeri parlatılan bir altın top gibi ışıldamıştır. Kumru işte böylece Sultan'ı –özellikle onu, çünkü o onun geride kalmış varlığının simgesidir. Dilini, zekasını yitirmiş ama özüyle kalabilmiş, *Buradan gidek*, *Ürgüp'e göçek*, diyen simgesi– kucağına alarak eski bahçesine çıkar: *nara geldik*... Köyünde hışırdayan nar bahçesini ve hep onunla birlikte hatırladığı ailesini yad eder. Kucağında Sultan, narın yapraklarını okşar ve *bağışla*, der, *unutup gitmişim seni*...

Oysa nar çoktan kesilip atılmış, geriye yapayalnız bir kök kalmıştır. Bunu en iyi Çukurova'da çaresiz kalakalmış işsiz dört arkadaşla İstanbul'un ortasında kucağında Sultan'ıyla bir başına dolaşan Kumru bilebilir.

Narı yitirdik, Anadolu'da nar ağacı, hele hele nar bahçesi kaldı mı, bilemiyorum. Kaldıysa o güz mevsiminde meyve vermeye devam ediyordur herhalde. Ama bizim için, *eski* bizim için ifade ettiği çoklu anlamı çoktan yitirdi. Salataya tat verdiğini biliyoruz; hanımlar kısır günü yaptıkları zaman şişelenmiş nar ekşisini alış veriş merkezlerinde arıyorlar. Ramazan akşamlarında da güllacın üzerinde doğrusu iyi duruyor. Suyu kan rengi değil elbette; kendine özgü bir pırıltısı, bir berraklığı var. Tadını ele veren bir renk.

SEYAHAT VE ZİYARETİ KOLAY EYLE

Evliya Çelebi Seyahatnamesi hakkında

1

Tarih yazarları ile "yaratıcı" yazarlar, yani destancılarla hikâyeciler, şairlerle önemli kişilerin görüp geçirdiği olayları aktaranlar, yani menakıbnameciler ki belki bu sonuncular iki şeyi bir arada yapıyorlardı, çok yakın döneme kadar birbirlerinden pek ayrılmamışlardı. Bu bakımdan tarihin bir bilim olmaklığı ancak Cumhuriyet'le birlikte sağlanabildi; böyle olunca eski metinlerin, örneğin Naima tarihinin, Hoca Saadettin tarihinin ama özellikle seyahatnamelerin yazınsal nitelikleri göze çarpar oldu. Burada şu rahatlıkla söylenebilir; düzyazı geleneğimizin, edebiyat tarihimizin içinde bu kitapların çok önemli bir yeri vardır. *Seyahatname*'yi hem düşsel zenginliği ve anlattığı birbirinden ilginç hikâyelerle, hem Türkçesinin kapsadığı alanla Karacaoğlan'ın, Yunus Emre'nin yanına koymamız gerekir.

Seyahatname'den öğrendiğimize göre, kuyumcubaşı Mehmed Zıllî'nin oğlu Evliya Çelebi'nin soyu Hoca Ahmed Yesevî'ye dayanır. Ancak Yesevî Evliya Çelebi'nin atası olmak bakımından düşsel bir imge sayılabilir; kimi tarihçilerin Osmanlı soyunu Nuh Nebi'ye götürmeleri gibi, Yesevî de bir arzuyu, insan soyunu Âdem'e taşıyan bir merkezi işaret eder. Soy, babadan dedeye, ondan öncesine ve daha öncesine gittikçe merkezîleşir ve kişiye

böylece bir seçme hakkı doğar; bunu bu metinlerin yazınsal biçimleri bakımından doğal ve olanaklı görmemiz gerekir. Elbette seçim kişinin sınıfsal kökenini de belirler ya da ortaya koyar. Ama söz konusu Evliya Çelebi olduğunda seyahatin asıl nedeni rüyalardır.

2

Seyahatname, devasa bir seyahatname olmasının yanında bir kılavuzdur da. Evliya Çelebi'nin, gezdiği yerlerin yalnızca binalarına, coğrafyasına ve meşhur kişileriyle sanatlarına değil, kültürel yapılarıyla dillerine de merakı büyüktür; bu bakımdan *Seyahatname*'yi hemen hemen her türe el atmış bir evrensel kitap, bir kitaplar kitabı saymak yerinde olur; yemekler kitabı, acayip hayvanlar kitabı, milletler ve hükümdarlar kitabı, yapılar kitabı ve diller kitabı da saymak gerekir *Seyahatname*'yi. Bu kılavuz kitap, bir diller kitabı olmaklığıyla seyyahlara yardımcı olmak amacını da taşır:

"Dilleri iyi konuşanlar, 'Arapça açık, Farsça zarif, Türkçe lâtif, diğer lisanlar ise yanlıştır,' derler. (...) *Uzun geziye çıkanların herkesle iyi geçinmek ve yakınlık kurmak için her dilden biraz bilmesi gerekir. Su, ekmek isteyecek, ve kendine zararlı olacak durumları anlayacak kadar Arapça da bilmek lazımdır. İyi bir gezgin yüz kırk dil bilmeli ki değerli insanlarca takdir edilsin. Bilgili olmak her şeye yeğ tutulur.*

"Seyyahlara en çok yardımcı olacak Arapça kelimeleri verelim: Vâhid: 1, İsneyn: 2, selâse: 3, Erba'a: 4, hamse: 5, site: 6, Seb'a:7, semâniye: 8, tis'a: 9, aşere: 10, ahadü aşare: 11, isnâ aşere: 12, Hubuz: ekmek, mâ: su, batih: karpuz, asel: bal, tin: incir, tebn: saman, rumân: nar, tuhhâh: elma, ades: mercimek, basal: soğan, nahl: hurma ağacı, şecer: ağaç, temr: hurma, beyza: yumurta, deccâc: tavuk,

ganem: koyun, bakar: öküz, cemel: deve, feres: at, hımar: eşek, bağl: katır, zi'b: kurt, kelb: köpek, hınzır: domuz (...) *Allahu yerdâ anke: Allah senden razı olsun."* (Cilt: 3-4, s. 55)[1]

3

Evliya Çelebi'nin yazdıklarını ortaçağın korku unsurlarıyla birlikte okumak gerekir. Elbette, tarihçi kadar seyyah da hem gezip görmek, hem de gördüğü olayları, kişileri, yapıları ve doğa unsurlarını açıklamak, bunları kitaplarını okuyanların da öğrenmesini sağlamak ister. Ama Evliya Çelebi'nin anlığı genel olarak mit yaratan bir anlıktır; yazar olarak böyle bir tarihsel-nesnedir o; yaşadığı çağı temsil eder ve bu çağın yöntemlerini kullanarak var olur. Söz konusu çağa ait göz, baktığı her yerde bir hayvan-ata arar. Hayvanları birer simge olarak görmeye çalışmaz; onların işaret ettiği şeyi –ya da onların benzediği şeyi– onlarla bir ve aynı şey olarak görür. Doğu'nun simgelerle yüklü hikâyeleri içerisinde vardır o; baktığını öyle görür ve gerçekliği kurmada en büyük yardımcısı da sahip olduğu bu gelenektir.

İbn'ül Arabî, "Kuşkusuz konuşur onlar," der, "bütün cansızlar, bitkiler ve hayvanlar." Bu, Doğulu insanın her şeyden önce bir metinçözümcü olduğunu gösterir. Göstergeler yaratmış, sonra yarattığı bu göstergeleri açıklamada kendi kendisiyle çatışmaya başlamıştır. Çünkü, sonuç olarak bir imge, yaratıldığı an çoğalmaya başlar ve esaslı bir imgenin okuyucusu sonsuzdur.

Doğayı olduğundan farklı görmek ve baktığı yerde birtakım gerçeküstü olayların yaşandığına tanık olmak

1. Alıntılar Tevfik Temelkuran ve Necati Aktaş tarafından sadeleştirilen metinden. *Tam Metin Seyahatname*, Üçdal Neşriyat, İstanbul 1986.

Evliya Çelebi'nin anlatma biçimidir. Yetiştiği geleneğin mitsel anlatılarını, bu anlatıların yöntemlerini kullanarak görüp geçirdiği günleri –neredeyse her bir günü– başlı başına bir hikâyeye dönüştürmüş, böylece ortaya anıtsal bir yapıt koymuştur. Sözgelimi, Kaf dağını ziyareti ile ilgili bölümde, Kaf dağına sürekli gidip gelen köylülerden dinlediği acayip bir hayvan, onun imgeleminde yalnızca korkunç, gizemli bir hayvana değil, öbür dünyanın bir işaretine, bir kanıtına dönüşmüştür. Üstelik bunu seyahatnamesinin içerisinde bir küçük hikâye kurarak anlatmıştır: Söz konusu hayvan, bir kar kurdudur. Kaf dağında yaşar, ve karların içerisinde oyuklar açarak dolaşır. Bir kar seyyahı, kardan yapılmış bir varlıktır. Kar kurdu kavmindendir ve yurdu da Kaf dağıdır. Evliya Çelebi bu acayip hayvanı görmüş olmakla övünür ve hatta onu yakaladığını ve bir çuvala koyarak İstanbul'da padişahın huzuruna çıkarmaya karar verdiğini söyler. Bunu yapar da. Saraya girer. Padişahın karşısına çıkar ve ona Kaf dağından bir armağan getirdiğini haber verir. Sonra çuvalı açar ve kurdun eridiğini görür. Padişahın huzurunda böyle bir fiyaskonun yaşandığını varsayabiliriz. Sonuç olarak elimizde bu sahnenin yaşandığına dair bir kayıt vardır ve bu kaydı nasıl okuyacağımız birer okur olarak bizim yaratıcı gücümüze kalmıştır. Gerçekte Osmanlı tarihini Osmanlı tarihi yapan da bu sahneler değil midir?

Ama aslında bizim buradan çıkarmamız gereken şey başkadır; seyyah, öncelikle, dünyayı gezip görmeye bu amaçla çıkar. Dünyanın başka yerlerinde bambaşka hayatların yaşandığını düşünür. Başka bir ülkede başka bir yaşam formu olduğunu kabul eder ve peşine düştüğü şey de işte bunu görmek, bunu kaydetmektir. Bunu belki eskiçağ seyyahları ve yazarları için daha doğrudan söyleyebiliriz. Herodotos için örneğin; bulunduğumuz

yerden uzaklaştıkça alıştığımız biçimlerin yok olduğunu, imgelemimizde kurduğumuz düşsel dünyanın, şu üzerinde barınıp yürüdüğümüz toprak parçasının bir yerinde mutlaka var olduğunu düşünürüz.

İnsan, kendisine düşsel bir dünya kurarak yaşar. Bu çağımızda da böyle. Sözgelimi, televizyon ekranlarında gördüğümüz ünlü kimselerin yaşam biçimlerini oturup kendi kendimize kurgularız. Onların gerçek yaşamlarıyla –ve boyları ve kilolarıyla– ilgili olarak elimizde hiçbir veri yoktur çünkü. Böylece sinema perdesinde gördüğümüz kahramanların bedenlerinin bizim bedenlerimize oranla daha büyük olduğunu zannederiz. Oysa belki boyları bizimkinden kısadır. Bize anlatılan hikâyelerin böylece durup dünyadaki karşılıklarını aramak isteriz. Seyyah, bunu yapar. Bir arayıcıdır o. Ne ki seyyahı seyyah yapan asıl neden, onu hem gerçekliğin peşinde nafile dolaşan biri, hem de imgelemimizi harekete geçiren bir yaratıcı yapar. Şudur onu bugünkü "gezmen"lerden ayıran: o, aradığı şeyi bulmaya çalışır, bulduğu şeyi aramaz. Ancak bu yalnızca eski seyyahların kazancı değildir. Piri Reis de dünyanın ilk haritacılarından biri olarak, sözgelimi, denizcilerin bir kara parçası zannederek üzerinde ateş yakmaya koyuldukları balinayı resmeder. Çünkü sonuç olarak o da "aradığı şeyi" bulmaya çalışmıştır.

Evliya Çelebi için dünya öbür dünyaya ait bilgilerimizle bu dünyanın somut varlıklarının ortaklaşa yaşadıkları bir yerdir. Yakın çevremizde serüven yoksa, bu yüzden, onu uzakta aramamız gerekir. Tanrının işaret ettiği, geleneklerimizin kurulmasına ve yaşatılmasına yarar kıldığı varlıkları –sözgelimi ecinni milletini– karşımızda görmek, elimizde tutmak için çaba harcamamız gerekir ve seyyahı yola çıkaran da budur.

4

[Fil Doğuran Kız]

Silahtar Kara Murtaza Paşa Sivas valisi iken, Turhal nahiyesinden bir köy halkı toplu halde paşanın huzuruna gelip divana bir kutu içinde beyaz bir fil yavrusu getirmişlerdi. Paşaya:

"Sultanım, bu filceğizi bizim köyümüzde henüz bakire bir kız doğurdu. Şimdi hakimimiz; kızı, babasını, annesini ve akrabalarını hapsettirdi. Bu filceğiz de yaşıyordu. Subaşı onu ebeye boğdurdu. Sultanımızdan rica olunur, anlayışlı ağa kulunuzu gönderip kızı ve annesini hapisten çıkarttırarak huzurunuzda hakkı yerine getiresiniz."

Diye rica ettiler. Bütün divanda bulunanlar bu fil çocuğu görüp hayrette kaldılar.

Hemen Murtaza Paşa bana:

"Evliya Çelebi, bu görevi sana verdim; hepsini divana getirtelim, görelim ki kız oğlan kız ola ve insan oğlundan ola, fil doğura! Bu ne ilahi sırdır. Tez var, bunu yapanların hakkından gelip divana getir."

Ben bu olmayacak işi duydukta dedim ki:

"Bu kabahati edenin hakkından gel diye buyurdunuz. Bunu yapan, yaptığından sual olunmayan Rabbülâlemindir. Yaratma hikmetini göstermek için böyle yapmıştır. Ben kimin hakkından geleyim? Sultanım, bu sırrı yaymayınız. Bütün dünyada, Osmanlı ülkelerinde kadınlar fil doğurur imiş diye destan olur. Hemen bu davaya göz yummak gerekir."

Bazı musahibler, "Sultanım, bu işe gözü yılmaz gaddar biri lâzımdır ki Allah'tan korkmaya ve 'Fili niçin öldürdünüz,' diye bütün köy halkını yakalayıp divana getire. Eğer fili öldürmemiş olalar idi, henüz tahta çıkan Sultan Mehmed'e hediye gönderirdiniz," dediler.

Sonra kutu içindeki fil cesedinin kulaklarını, dudak-

larını, hortum ve gözleri ile kuyruk ve ayaklarını anlatıp hayrette kalarak:

"Hey Sultanım! Şu günahsız fili boğandan on bin kuruş, doğuran anasından kırk elli bin kuruş alınız."

Diye teklifte bulundular. Köy halkını, kızı ve akrabalarını getirmek için çadır mehterbaşısı görevlendirildi. Üç günde yetmiş kadar kimse getirildi. Önce fili doğuran kızı konuşturttular. Kız:

"Sultanım! Üç sene önce Hind padişahından Sultan İbrahim Han'a hediye olarak iki fil giderken, götürenler bizim Turhal ovasında konaklamışlardı. Bütün köy ve kasaba halkı seyretmeye gider. Biz de beş on küçük, bir yere gelip, arabalara binerek seyretmeye gittik. 'İşte yaklaştık, arabalardan ininiz,' dediler. Giderken, yanımızdaki kadınlar, 'Allah Allah! Bu ne büyük hayvandır!' diye söyleşirlerdi. Ben de, 'Amma, hani fil?' deyip ileri vardım. Beş direk üstünde bir kara dam gördüm. Bir direği kımıldanıyordu. 'Ana, hani kılıcın?' diyerek yine ilerledim. Orada duranlar, 'Bre kız, ileri varma,' dediler. Bir de gördüm ki o kara, büyük dam yürüdü. Bir şey beni kapıp havaya kaldırdı. Karanlık bir yerde kaldım. 'Medet hay!' diye feryad edip dört yanıma çıplaklandım. Elim, ayağım ısıcak ete yapışıyordu. Bir saatten sonra gördüm ki beni bir şey alıp dışarı, aydınlığa bıraktı. Aklım başımdan giderek üç saat cansız yattım. Beni alıp eve getirdiler. Onu biliyorum ki, günden güne karnım şişip üç yıldan sonra bu fili doğurdum. Bir ay yaşadı; sonra ebe karı, subaşı ağasıyla, fil oğlumu öldürdü. Hakkımı hak eyle!" diye feryad etti.

Turhal, İnebazarı köy ve ovası halkı da aynı şeyleri söylediler. Murtaza Paşa, yetmiş kişiyi zincire vurup hapsetti. Yirmi günde yirmi bin kuruş alıp fil yavrusunu da tuzlayarak İstanbul'a gönderirim diye sakladı. Bu durumu böylece gördük.(Cilt: 3-4, s.163-165).

5

Seyahatname, başta da söylediğim gibi, pek çok bölümlere ayrılabilecek, evrensel, bugünkü edebiyatımıza da pek çok açıdan kaynaklık etmiş, özel bir metin. Bugün Evliya Çelebi'ye özgü üslubu, mizahı, abartıyı ve zengin, ele avuca sığmaz Türkçe'yi Refik Halit Karay'dan Memduh Şevket Esendal'a, Ömer Seyfettin'den Onat Kutlar'a, Erdal Öz'e, edebiyatımızın ustalarında da rahatlıkla görebiliriz. Sonunda edebiyat dilimizin yalnızca sözcükleriyle değil, bu sözcükler aracılığıyla aktarılan ruhuyla da yapılan bir şeydir. Bu bakımdan Evliya Çelebi, Karacaoğlan, Yunus Emre gibi isimleri edebiyatımızın kaynağı ve mirası saymamız gerekir. [Fil Doğuran Kız]'da da görülebileceği gibi, klasik anlatma yöntemimiz, mizahımız ve öykü kurmada, dinlemede alıştığımız atmosfer belirli bir çizgiyi izlemiş, ancak son elli yılda bir delta gibi ayrışmış, zenginleşmiştir.

6

Jules Verne, düşsel gezilerin yazarıydı; ama elbette yalnızca düşsel gezilerin değil, demeli ki, tasarlanmış gezilerin vakanüvisi, bu bakımdan bu gezileri aslında daha çok kâğıt üzerinde sürdürmenin yararına inanmıştı. *Balonda Beş Hafta*, *80 Günde Devriâlem* gibi seyahatler için yollara düşmesi değilse de yukarıda sözünü ettiğim uzak yerlerin hayalini kurması gerekmişti. Verne, olağanüstü olanı teknik yasaların çözümlenmesi yoluyla açıklıyordu. Daha önce, *Adasız Bir Deniz*'de değindiğim gibi, Verne, yeniliklere açık tasarımlar gerçekleştirir, yarattığı –icat ettiği– örneğin bir denizaltının, başlı başına bir metafor, yazınsal bir nesne olan bu buluşun çözümlenmesine girişirdi. Bu bakımdan toplumun geleceğini ilgi-

lendiren buluşlarla ilgili bir yazar, ama aynı zamanda bu buluşları gören, gösteren, açıklamaya çalışan bir okur da kendisi olurdu. Verne'in yapıtının her satırında el yordamının ve tekniğin acılarını görürüz. Verne, dünyanın en uzak bölgelerini el değmemiş bir araştırma alanı olarak görürdü ama onun bakışını etkileyen, yönlendiren şey de başlangıçta, Evliya Çelebi'yi yönlendiren şeyle aynıydı; olağanüstü olanın esas olarak uzakta bulunduğunu, daha doğrusu uzak dediğimiz şeyin düşlerle ve bizim mitsel dünyamızla bir ve aynı şey olduğunu kabul eder, doğal olarak orayı bir seyahatle açmaya, açıklamaya çalışırdı. Bu bakımdan Verne'i bir seyyah kabul etmemiz gerekir.

Ama işte fark buradaydı; Doğu merhamet eder, Batı nedenlerini araştırır. Verne'in adası uskurlu bir adadır. Okyanusun sularında kendi kendine yeten bir ütopya ülkesi olarak dolaşır. Enerjisini üretir, ışıl ışıl sokakları ve çok katlı evleriyle geleceğin dünyasını da işaret eder. Denizci Sinbad'ın adası ise esas olarak bir balinadır ve üstünde denizcilerin çıkıp bir ateş yakmış olması, başlı başına bir maceradır. Ancak bu belki başka bir yazının konusu; şimdi biz Evliya Çelebi'yi balinanın sırtında bırakalım, bakalım güzel İstanbuluna ne vakit dönecek.

ÖYKÜ EPİĞİ

Şükran Kurdakul, Haldun Taner'in, kişileri mizaçları yönünden en belirgin yönleriyle ortaya koyduğunu söyler. Haldun Taner'deki bu figüratif üst yapı, onu tiyatroya, oyun yazarlığına hazırlamıştır elbette. İstense, öykülerinin oyunsuluğu, her bakımdan ortaya konabilir. Tip yaratmadaki ustalığından, kişileri konuşturmada gösterdiği olağanüstü başarıdan yola çıkılarak yapılabilir bu. Öykü kurgusunda ortaya koyduğu zenginlik, sahneler yaratmada tuttuğu yol; bütün bunlar Haldun Taner'in öyküsünü tiyatrosuna bağlar. Ancak, tiyatro bizim konumuz olmadığından, biz şimdi kısaca onun öykücülüğüne değinelim.

Haldun Taner, ilk öykülerinden başlayarak, öykücülüğümüzün önemli okullarından birine, Sabahattin Ali geleneğine bağlanır. Hayatın içinden, tanıdığı, bildiği kişileri alır, onları kendi gerçeklikleri içinde anlatır. Taner'in öyküleri güçlü bir incealay içerir, bu bakımdan hem öykücüler, hem de mizahçılar içinde farklı bir yer edinmiştir. Gülmecesi olaya değil, yarattığı tipe dayandığı için, evrenseldir. Bir eski İstanbulludur Haldun Taner. Bu yüzden Sabahattin Ali'ye olduğu kadar Karagöz geleneğine de bağlanır.

Karagöz, İstanbul'un sözlü resmi gibidir. Eski İstanbul fotoğraflarından farkı yoktur Karagöz'ün. Kaydedilmiş sestir, bu bakımdan hem gelenek olarak, hem eldeki metinlere bakıldıkta paha biçilemez. Karagöz'ü zaman yaratmıştır. Ne yazarı vardır gerçekte, ne hayalisi. Bir kente ait böyle gerçek bir sesli resmi, bir ikonu ancak zaman kaydedebilir. Bunu zaptetmek, bununla ilgili kimi yazılı belgelere ulaşarak bunları somut bir biçimde elde tutmak, yazının gerçek başarısı olsa gerek. Cevdet Kudret'in *Karagöz*'ü bu bakımdan önemli. Bunu şunun için yazıyorum: Karagöz'de belli başlı İstanbul tipleri bir araya gelir. Bunlar birer oyun kişisi olmaktan çok –çünkü canlı kılınamazlar, ne yapsalar birer sembol olmaktan öteye gidemezler– birer figürdürler. Kentin meşhur, daha doğrusu gelenekselleşmiş kişilerini sembolize ederler, ama bu kişiler aynı zamanda kentte yaşayan toplulukların da temsilcisidirler. Kılıkları da bu yönde belirginleştiği için, zamanla oyunda giysinin de bir göstergeye dönüştüğü ortadadır. Bir göstergeler oyunudur Karagöz. Ancak bu kadarla kalmaz; burada öncelikle dilden söz etmek gerekir. Oyunda kentin dili de arınır; bütün geçici, gereksiz sözcükler zamanla düşmüş, metinler birer çekirdek-metne dönüşmüştür, sembolize bir dil ortaya çıkmıştır. Aslında Türkçe olan budur; perdahlanmış bir Türkçe'dir bu.

İşte Haldun Taner'i Karagöz'e bağlayan şey budur; kişiler kentin değişik kesimlerinden alınmış, Karagöz'ün tersine olarak, bu kez uykularından uyandırılarak canlı kılınmış ve Taner'e özgü "sorun"un aktarıcısı olmuşlardır. Birer incealay figürü olarak, öykü kişilerine dönüştürülmüşlerdir. "Ayak" başlıklı öyküde olduğu gibi: Öykü, Terlikçi İhsan'ın üst üste attığı iki düşeşle başlar. Bu belki de bizim öykücülüğümüzde yazılmış en güzel açılışlardan biridir: *Terlikçi İhsan, üst üste iki düşeş atmakla marsı*

sağlamış gibiydi. Bundan ötürü Müslim'in pencü-yek sallayıp pencü-dü diye yutturuşunu görmemezlikten geldi. Sadece "cihar attım şeş oynadım, yine felek yendi beni," diye mırıldanmakla yetindi.

Ayak, Eski İstanbul'un sokaklarında –50'li yılların İstanbuludur bu– bir gezintidir, bir öykü olduğu kadar. Terlikçi İhsan oyunu kazanmak üzeredir, bu yüzden çocukların sürüdüğü insan ayağını görmez, görmek de istemez. Oysa Müslim can atar oyunu yarıda kesmeye. *Hiç olur mu imiş öyle şey,* der, *dur bakalım. Neymiş, nenin nesi imiş? Sahiden insan ayağı mı idi sürükledikleri?* Sonunda kalkıp bütün mahalle ayağın peşine düşer, işe polis karışır, polis alıp ayağı hastaneye götürür, sonra doktor doktor dolaştırılarak bunlara böyle bir ayak kesip kesmedikleri sorulur. Eh, sonunda bulunur sahibi ayağın. Rizeli Şahin'dir bu. Şahin birkaç gün önce kesilmiş ayağını görünce bir tuhaf olur, top oynadığı, at bindiği günlere gider. Karısının bacaklarına bundan böyle o kesilmiş ayağı geceleri nasıl dolayacağını düşünür. Sahi, karısı soğuyacak mıdır kendisinden?

Böylece Ayak, İstanbul'un sokaklarında dolaşarak birbirinden canlı tipleri buluşturur. Taner bu zarif öyküde ayrıntıları öyle ustaca çizer ki, bu kişiler sanki yüzlerce yılda oluşturulmuş, gözlenerek kayıt altına alınmıştır. Bunun için iki önemli iş yapar Haldun Taner; birincisi, yaşadığı kenti, geçmiş hemşerileriyle birlikte gözlemler. İkincisi, kentin dili ile fiziksel varlığının birbirinden ayrılamayacağını, Karagöz'e uzanan bu kişileri canlandırmanın tek yolunun onları kendi gerçeklikleri içinde olduğu kadar kendi güzel dilleri ile de aktarmak gerektiğini bilir.

Ama bütün bunlar bizi nereye götürür? Haldun Taner bir öykü epiği yaratmıştır. Öykülerinin hemen hemen hepsinde Haldun Taner'e ait epiğin parçaları yer

alır. Bu parçalar zaman zaman onun incealayının içinde birer deneme cümlesine dönüşse de, bir öykücü olarak yarattığı dili ve öykü düşüncesini geleneklerimize, geleneksel anlatılarımızın köklerine bağlamasını bilmiştir. Ama gerçekte onun bu geleneğin bir parçası olduğunu, Karagöz'e ait çelebi figürüne içkin bulunduğunu düşünmek gerekir. Bu Çelebi ince, kıvrımlı bıyığını tutarak toplumumuzun önyargılarını karşısına alır ve biraz da gülümseyerek, söyleyeceğini söyler: *Eğitim, kültür bile az çok bir kurgu mekanizmasına benzetilemez mi? Kurarlar bizi, kurulduğumuz gibi konuşur, hareket ederiz.*

KAPLAN

Güç istemimiz üzerine bir deneme

Babamın evine vardığım akşam
Ben ağlarım Kaplan çeker içini

HALK TÜRKÜSÜ

1

Kaplan bitti. Kaplanın bittiği bugün her yerde söyleniyor. En azından imgelemimizde bunun böyle olduğunu, yani kaplanın bizim somut yaşantımızdan epeydir çıktığını kabul etmeliyiz. Belki böylece onunla, ya da onun imgesiyle aramıza bir mesafe koymuş olacağız. Bu da onunla ilgili düşler kurmamıza olanak tanır.

Günlük yaşantımızdan çıkan bir hayvan, dilimizden de zamanla uzaklaşır. Bu bakımdan kaplansız yaşam, bizim dilsel yoksulluğumuz anlamına da gelir. Kuşkusuz bu yoksulluğu besleyen başka örnekler de var. Anadolu'da konuşulan dil zamanla nasıl geyik efsanelerinden kopmuşsa, ceylan gözlerinden, neredeyse dile gelecek atlardan nasıl uzaklaşmışsa, işte kaplandan da öyle kopmuştur. Ama geçmişle hayvanlar aracılığıyla –daha doğrusu hayvan bağlarının zayıflamasıyla– bu kopuş, iş kaplana, ya da *Anadolu parsına* geldiğinde birden değişir. Çünkü kaplan, yalnızca fiziksel gücü temsil etmez, bu güç ara-

cılığıyla kadim kültürümüzle aramızdaki bağın en güçlü zihinsel halkasıdır o aynı zamanda.

2

Hıristiyan kültüründe olduğu gibi, Anadolu'daki İslam'ın kadim yaşayışında da kimi keramet sahibi din ulları aslanın üzerinde seyahat ederler. Aslan, birbirine yakın bu iki hayvandan belirli bir geçerlilik kazanmış olanıdır, meşru olmuştur. Kaplanın gözden uzak ama hep zihinlerde oluşuna iyi bir örnektir bu. Böylelikle kaplanlar karakterimizin iki temel göstergesinden biri haline gelir. Bir yanımızda geyik, bir yanımızda kaplan bulunur. Geyik zayıf, zarif yanımızı resmeder; bu aynı zamanda peşine düşenin bir daha iflah olmayacağı bir giz kuyusudur. Gerçekten de Anadolu, geyik motifinin doğudaki art alanını genişletmiş, geyiği yalnızca kutsal değil, aynı zamanda gizemli ve acımasız bir güç haline getirmiştir. Geyik kendi içinde bir yalvarma ve hükmetme kişisidir; bu bölünmüş kişilik onu kendi kendinin peşine düşmüş bir derviş yapmaya yeter. Bu yüzden de geyik avı uğursuz görülür. Şöyle anlatılır: Avcı okunu atar ve geyiği vurur. Geyik –yaralı ceylan– kanaya kanaya gidip yuvasına girer. Avcı geyiği izler ve yuvaya girdiğinde orada bir okla yaralanmış Abdal Musa'yı görür. Hikâye, avcının Abdal Musa'nın yoluna kabul edilmesiyle sonuçlanır. Ama bizi kabul eden ve içine alan bu *yol*, bizim yalnızca bir yanımızı temsil eder. Kaplan, öbür yanımızdadır. Ama orada kabul görme ve yola kabul edilme söz konusu değildir. Yaşadığımız doğanın bütün unsurlarını birer düşünce biçimine dönüştürmüş, bu düşüncenin göstergelerini hem toplumsal, hem de kişisel tarihimize *ulak* eylemişizdir.

Kaplan hep yaprakların arkasındadır. Gizli, gözlerden uzak, ama hep ensede. Kaplana karşı uyanık olma-

lıdır; yakalanmayı ve görülmeyi kendine yediremez. Aslında, bir kaplanla göz göze gelmenin olanaksız olduğu rahatlıkla söylenmeli. Kaplanın *belirtisi* vardır yalnızca. Kendine özgü sesi, tüyleri ve ayak izleri. Bunları kıyıda köşede görmemiz olasıdır. Ama bununla yetinmemiz gerekir, çünkü tarif edilebilmiş büyük kedilerden yalnızca aslan mistik bir sembol olabilmiştir. Kaplan, böyle bir tanımlama saldırısına karşı her zaman tetiktedir.

Kaplan üzerine düşünmeye geçmeden önce ünlü kaplan araştırmacısı Ullas Karanth'ın bir cümlesini ara başlık yapayım: *Eğer bir kaplan görürseniz, bu her zaman bir düş gibidir.*

3

Kaşgarlı Mahmud'a göre kaplan, yani fili katleden bu hayvan, bunu onun kısa tanımlamasından anlıyoruz, öncelikle, doğayla, doğadaki öbür hayvanlarla, insanla etkileşime girmemiştir. Bu, yani insanla etkileşim, bugün bizim evcilleşme dediğimiz kavramın içine girer ve sonuç olarak hayvanın yabanıl, yani doğal hayatını geri dönülemeyecek bir biçimde değiştirir. Doğal olarak burada iktidar savaşı kaybedilmiş olur. Çünkü ev, yani insanın yaşam alanı, kaplan için bir hapishanedir ve aslında bu bütün hayvanlar için böyle olmalıdır.

Hayvanı doğanın kendisi kabul etmek gerekir; yani bir söylem olarak aslında belirli bir yabancılaşmayı temsil eden *doğaya karşı kazanılmış zafer* nidası, eve kapatılmakla belirli bir hayvanı hedef almamalıdır. Evcil hayvan, bu bakımdan talihsiz bir hayvandır ve tutsak sayılmalıdır. Ama kaplanın, kendi kimliğine karşı böyle bir müdahaleyi kabul etmediğini görüyoruz. Bu onun kendi sınırları içerisinde yaşaması sonucunu doğurmuştur. Ama bildiğiniz gibi sınırlar her zaman güvenli olmuyor.

Bu bakımdan kaplanın her zaman neden tetikte olduğunu anlayabiliriz.

4

Tonga, yani kaplan, Türklerde mistik bir sembol olarak değil de bir unvan olarak kullanılmış/muhafaza edilmişti. Kaplanın bir hayvan-ata kabul edildiğini, bu yüzden büyük saygı gördüğünü görebiliyoruz. Yaşar Çoruhlu'dan öğrendiğimize göre Ch'ih-yo, kaplan postu giyen bir savaş ilahıydı. Bunun, yani postun kaplanın yukarıda da değindiğim bağımsız tutumu nedeniyle seçildiğini kabul edebiliriz. Yabanıl yaşamını sürdürmede direnç göstermek; kuşkusuz bu, kaplanın aynı zamanda fiziksel olarak da güçlü olmasını şart koşar ki öyledir. Ama asıl kaplan hayranlığının fiziksel güçten kaynaklandığını görüyoruz. Fili katleden hayvan, açık bir kıyastır ve bize gücün göreceliliği konusunda düşünme olanağı verir.

Burada doğaya ait gücün biçim aldığını görüyoruz. Fiziksel gücün yasaları vardır; Aristo'dan beri bu yasaların "hareket" dediğimiz yasa koyucu tarafından yönetildiğini biliyoruz. Temel olarak, hareket halinde olanın her bakımdan güçlü olabileceğini anlıyoruz. Zêka da buna bağlıdır, kaplanın zêkasını fiziksel gücünden önce, doğal olarak, hareket yeteneğine bağlamak gerekir. Ama sonuçta bunların birbirine bağlı unsurlar olduğunu göreceğiz.

Ch'ih-yo'nun giydiği post, kendisini bizim için bir göstergeye çevirir ve iki uçlu bir çözümlemeye olanak tanır. Güç, görünüme ya da hacme bağlı değildir. Oysa aslında hacimle de ilgili olması gerekirdi. Çünkü hacmimiz ya da nesnelerin hacmi, belli oranda ağırlığa yol açabilir ve bu durumda iri bir hayvan da gücünü isteği

oranında kullanabilir. Ama hacmimizin bizi güçlü kılmadığını biliyoruz. Gücün daha kozmolojik, ruhsal nedenleri vardır. Ch'ih-yo kaplanın postu ile birlikte hızını da ele geçirmişti. Çünkü hacmi güce çeviren nedenlerden en önemlisi hızdır. Yukarıda da söylediğim gibi, hız, hareket söz konusu oldukta insanı bir savaşçı kılabilir. Eski Türk toplumlarında, bunun başka ilkel toplumlar için de böyle olduğunu rahatlıkla düşünebiliriz, gücü ve zêkayı, dahası oyun yeteneğini hayvanlardan ödünç almak, gök ve yer inançlarıyla bağlantılı idi. *Dede Korkut Oğuznameleri*'nde, *Boğaç Han* örneğinde de gördüğümüz üzere, yeni doğanlara –ya da güç gösterisi beklendikte gençliklerinde– adları hayvan bağlarıyla verilirdi. Bu mitsel davranışın gücün ruhsal gerekliliklerleriyle bağlantısı vardır ve Tanrı'dan güç almak, deyimi, gücün Tanrı'ya olmasa bile, fiziksel koşullardan başka nedenlere bağlı olduğunu gösterebilir.

Hız ve oyun. Kaplanın gücünü sağlayan asıl nedenler bunlardır ve bunlar tanrılar aracılığıyla alındıkta Ch'ih-yo'yu bir savaşçı ilah yapmaya yeter.

5

Av, uzaktadır. Bu yüzden avcı için yolculuk bir ön koşuldur. Bu yolculuğun avı bir ritüele dönüştürdüğü belli; kaynağı ne olursa olsun, önce elbette sporcu avcılar için belli davranışlar ve hazırlıklar isteyen bir ritüeldir bu. Av, bir davranış biçimi, temelde ölümü, öldürmeyi hedef alan bir içgüdüsel etkinliktir. Yalnızca öldürmeyi hedef alan –yani vurulacak hayvandan bir besin olarak yararlanmayı gözetmeyen– avın bugün belki daha yaygın olduğunu düşünebiliriz: Domuz, ekinlere zarar verir. Domuz avı ekinler yararına bir eylem olarak başlar ama temelde aynı av geleneğine bağlanır. Yani temel unsurlar

yerli yerindedir; hayvan orada, çıplak doğanın içindedir. Ona ulaşabilmek için bir yolculuğun göze alınması, bu nedenle bir hazırlığın yerine getirilmesi gerekmiştir. Ama bunda gelenekle, deneyimlerle örtüşen bir sorun da bulunur; av uzaktadır, ama nerede olduğu bilinmemektedir. Bu bakımdan avın gerektirdiği yolculuğun, bizim bugün bildiğimiz anlamdaki yolculukla –bunu en iyi gezgin ve sürgün yazarlar bilirler– bir benzerliği vardır: Arayış, avcının temel uğraşlarından biri haline gelir böylece.

Öyleyse Tanrısal gücün öncelikle bir arayış olduğunu söylememiz gerekir. Bizim tarihimize bakıldıkta bu böyledir. Yolculuk arzumuzla güç istemimiz birbirine benzer ve kaynaklarının birbirine yakın olduğunu görüyoruz.

6

Avcının, kaplanın peşinde oldukta bir problem çözücü, ipuçlarını belirleyen ve sonra bu uçları birleştirerek bir bütüne varmaya çalışan biri olduğu açıktır. Zaten "av arayışı" ritüelinin bizi böyle bir sonuca götürmesi gerekir ki bu da avcıyı bir metinçözümcü yapar. Ama bunu daha sonra, Borges üzerine değerlendirmeler yaptığımız sırada açacağız. Kuşkusuz, avcı ile kaplanın ilişkisini anlamada metinbilim de bize olanaklar tanır. Çünkü kaplan bir metafor üreticisidir ve bunu onun çoğu zaman kendini belki de en iyi gizleyen hayvanlardan biri olmasına borçluyuz. Başta da söylediğim gibi kaplan hep yaprakların arkasındadır ve gözlerden uzak olması dolayısıyla bir çözümleme nesnesi durumundadır.

Kaplan, bizi kendisini bulmaya ve anlamaya zorlar. Kimi türlerinin geceyi daha iyi gördüklerini biliyoruz; bu bakımdan zaten belirgin fotoğrafları da yüzlerce yıl çekilememiştir.

7

Anadolu'da hâlâ "canavar" adıyla anılan hayvanlardan biridir kaplan. Bilindiği gibi "canavar" tanımlanamaz ve gerçek bir varlıktan çok bir tasarımdır. Canavar tasarımı yalnızca hayvanın fiziksel varlığından, gücünden ve yırtıcılığından yola çıkmaz. Böyle kültürel bir tasarımın gerçekleşebilmesi için insana özgü korkuların hayvanın davranışıyla yönlendirilmiş olması gerekir. Burada en önemli nokta hayvanın kolay kolay görülememesi ve bundan ötürü zamanla gerçeküstü bir varlık konumuna yükselmesidir; kaplanı göremeyiz ve zaten o da bunu istememektedir. Öyleyse onun "görülemeyen güçlü bir varlık" olması söz konusudur ki bu da onu bir zaman bir hayvan-ata, bir zaman da bir canavar olarak tanımlamamıza olanak tanır. Dolayısıyla kaplan avı başlı başına ruhsal bir arayışı işaret eder. Kaplanı yemeyiz; bir canavar olmaklığıyla onu tanımlayamadığımızı, dolayısıyla yer altı inançlarıyla bağlantısını kurabildiğimizi görüyoruz.

8

Anadolu'nun son parsı (*Panthera pardus tulliana*) 40'lı yıllarda vuruldu. Soyunun tükendiğini, ama yine de birkaç üyesinin hayatta olabileceğini öğreniyoruz. Pars, kendisini vuran köylülerle jandarmaların zafer işaretleri içinde yerde yatmaktadır. Bu görüntü, canavarın ele geçirilmesi görüntüsü, dinsel bir ayin katındadır, ama ölü pars artık hiçbir biçimde canavarı temsil etmez; çünkü canavarın cisimde değil, okuduğumuz metnin, postun içinde yer aldığını anlıyoruz. Böylece aslında kaplan ölmekle itibarını kaybetmez. Post bir simgeye dönüşür ve postun üzerinde, bilindiği gibi, tam bir uzlaşma söz konusudur.

9

Heidegger'in dediği gibi, gene de ne kadar görünüş, o kadar varlık. Kaplanın görülebildiği kadar tanımlandığını, bu tanımlama çabasının onu kendi gerçek görünüşünden uzak, ama bir mitsel varlık olarak belirlediğini artık biliyoruz. Hız yer değiştirmiştir. Onu avlamakla, *postun içindeki şeyi* yani ona hız ve oyunculuk veren tanrısal ruhu elde edebileceğimizi düşünüyoruz. Çünkü eğer güç kendisini elde edebilende bulunan bir şey ise bunu elde etmeye yönelik her eylem ister istemez bir ritüel olacaktır. Bizi kam eyleyen bir ritüel.

Artık, yerdeki kaplan, hızını yitirmiştir. Avdan önce, Heidegger'in hız üzerine söyledikleri ile paralel olarak, kaplan için *uzak* söz konusu değildi; çünkü hız uzaklık dediğimiz şeyi ortadan kaldırır –ama elbette uzayda değil; hız nesnesi tek yöne gider ve sözgelimi hızlı trenle Ankara'dan İstanbul'a gidiyorsak, yolculuğumuz boyunca Antalya ya da Samsun bizim için gerçekten de uzak olacaktır. Ama artık post için böyle bir hız düşünülemez bile. Böylece post şu dünyadaki yaşamımız için son derece değerli bir nesne, simgelerle yüklü bir obje olmuştur. Fiziksel gücün ruhunu taşıyan bir hareketli nesne idi; şimdi artık onun bir iktidar sembolü de olabileceğini görüyoruz.

10

Değinmeden olmaz: *tonga* unvanı bütün bu nedenlerle korunmuş olmalıdır. Kaplanın orada, kendi doğasında kabul edildiğini düşünmeliyiz. Kaplana ilişkin anlam ele geçirilmiş ve post bir simge olarak objeleşmiştir. Bu bakımdan çıplak doğanın rahat bırakılması gerekmiştir. Unvan elde edildikte, iktidarın hayvanın bedeniyle bir

sorunu da kalmamıştır. Bu noktadan sonra kaplan avı, değindiğimiz gibi, canavarın şiddetini engellemek ister. Böylece hükümdarlar postu tahtlarının üstüne sererler. Serince postu tahtta görürüz. Bir iktidar olarak onun orada yalnızca bir simge olmadığını, hükümdarla birlikte tahtta bulunduğunu kabul etmeliyiz. Bedeni yok edilmiş kaplan tahta çıkmış, yarattığı gerilimin ve güçlü kimliğin ödülü olarak hükümdarın tahtını paylaşmıştır. Kaplanın gücü ve simgeselliği hükümdara yalnızca adını ya da unvanını vermez. Ona adını verir ve bu ad bir ruh taşıyıcısı konumundadır. Alp Er Tunga'dan elimizde belki adından başka bir şey kalmamıştır.

11

Av, bir belirtiler sanatıdır. Avcının elinde belirtiler vardır yalnızca. Bu yüzden, asıl nesnenin, yani anlamın orada, yaprakların arasında bulunduğunu belirlemeliyiz. Anlam hep çalılıkta gizlidir ve çoğu zaman onu elde edebilmek, çalılığı karıştırmaktan fazlasını ister. Canavar tasarımı, kaplanın varlığını olumsuzlayan bir şeydi. Ama bu olumsuzlama eldeki metafordan yeni ve bambaşka bir düşsel yaratık çıkarmıştı. Hayvanın varlığında peşine düştüğümüzün bu düşsel varlık olduğunu gördük. Kaplanın durmadan şekil değiştiren bir şey olduğunu da Borges'ten öğreneceğiz. *Düş Kaplanları*'nı Münir H. Göle'nin çevirisiyle okuyoruz:

> Çocukluğumda, coşkuyla kaplana tapınırdım: Parana Adaları ve Amazon kargaşasının benekli kaplanına değil, yalnızca bir filin üstüne dikilmiş tabyanın tepesinden, savaşçıların karşı durabildiği çizgili, Asya şah kaplanına. Sık sık Hayvanat Bahçesi'ndeki kafeslerden birinin önünde saatlerce oyalanırdım; koca ansiklope-

dileri ve doğabilim kitaplarını, barındırdıkları kaplanların görkemi uğruna beğeniyle karıştırırdım (bir kadının çehresini ve gülümsemesini bile bozmadan anımsayamayan ben, bu imgeleri hâlâ hatırlıyorum.) Çocukluk dönemi geride kaldı, kaplanlar da, onlara olan tutkum geçerliliğini yitirdi, ama düşlerimden eksilmediler. Karanlıklara gömülmüş, karmakarışık bir düzlemde üste çıkmayı sürdürüyorlar: Uykuya dalınca, herhangi bir düş beni kendine çeker ve ve aniden bunun bir düş olduğunun farkına varırım. O zaman düşünmeye koyulurum: Bu gördüğüm, bir düş, istemimin saf bir oyalaması olduğuna ve sonsuz bir güze sahip olduğuma göre, bir kaplan çağıracağım.

Ey yetersizlik! Düşlerim asla arzulanan yırtıcı hayvanı yaratmayı başaramaz. Kaplan belirir, bu kesin, ama ya parça parça, ya kırılgan, veya gülünç biçimsel değişimlerle veya kabul edilmez bir boyutta veya son derece kısa ömürlü veya köpek ya da kuş görünümünde.

Borges, hayvanat bahçelerindeki kaplan kafeslerinin önünde saatler geçirdiğini, ansiklopedilerde ve doğabilim kitaplarında kaplanlarla ilgili bilgilere dalıp gittiğini "Mavi Kaplanlar" öyküsünde yineler. "Mavi Kaplanlar", yukarıdaki öykünün bir türevi, açımlanmış bir örneği gibidir. Ama oradaki mavi kaplanların kaplanın durmaksızın değişen, biçimden biçime girerek kendi anlamını çoğaltan yanına bir örnek olduğunu/bir örnek daha olduğunu görüyoruz. Ama çıkış noktası aynıdır ve "Düş Kaplanları" metninin bir ön-metin, ana düşünceyi belirleyen bir gövde olduğunu belirleyebiliriz. Burada kaplan öncelikle bir tapınma nesnesidir. Borges'in, gerçeklikle ilgili kesin yargılar söz konusu olduğunda bir yoksayıcı olduğunu biliyoruz. Çocukluk ve tapınma olgusu, bizi çocukluğa değil, ilkel toplumların düşünüş, algılayış bi-

çimlerine götürür ki bunun kaplanın kutsal sayıldığı *çocukluk çağımızla* örtüştüğünü anlıyoruz. Asya kaplanlarına ilişkin işareti belirleyip geçmeliyiz.

Kafesteki hayvanı bir izlence yapan nedir? Hayvanat bahçesi –bu düşünce botanik bahçeleri için de geçerlidir– bir kutsal mekân, zihnimizi düşüncelerle dolduran bir sanat yapıtıdır. Kafesteki, bizi değiştirmeye başlar; onu izledikçe ona dönüştüğümüzü görürüz. Cortázar'ın *"Axolotl"* öyküsünde olduğu gibi, gidip orada tuhaf bir balığı izlemeye başlar, hayranlığımızı ona saatlerimizi vererek yaşamaya çalışırız. Ama çok geçmeden olan olur; bu, Cortázar'ın bu müthiş öyküsünde böyle: Bir zaman sonra kendi adımıza değil, hayvan adına düşünmeye başladığımızı fark ederiz. Anlatıcı değişmiş, sonunda metin, insana yabancı, ona daha yabanıl, dışarıdan bakan bir yazıya dönüşüvermiştir. Bu yer değiştirmenin bizi eski zamanlara götürdüğüne, dahası bizi bütünlediğine inanabiliriz. Yaşadığımız parçalanmanın burada, bu kutsal sergide bir anlığına da olsa giderildiğini, bu parçalanma karşısında kılı kırk yaran imgelemimizi bir süre de olsa özgür bırakabildiğimizi görüyoruz. Kafesin hayvanı elde etmenin bir yolu olmadığını, tersine, hayvanat bahçesi tasarımının imgelemimizi harekete geçirmek üzere düşünülmüş bir etkinlik olduğunu burada görebiliriz. Görünüş, hayvanın karşımızda durması, onunla aramızdaki mesafeyi azaltır, ama onu sıradanlaştırmaz. Hayallerimizi, düş gücümüzü kamçılayan uzaklığın burada korunmuş olduğunu anlarız. Böylece kafesin hayvanı yakınlaştırmanın bir yolu olmadığını göreceğiz. Çünkü o, *kaplanın içindeki şey*, yaşamaya devam eder ve onunla aramızdaki asıl fark, ondan uzaklığımızın asıl nedeni odur.

12

Kuralları kaplanın koyduğunu görebiliyoruz. Tapınma nesnemiz orada, karşımızdaki kafeste durdukça bizi değiştirmeye ve ruhumuzu ele geçirmeye devam edecektir. *Düş Kaplanları*'nın anlatıcısının, uykuya dalma sırasında uykunun ve düş görme halinin doğasını bozduğunu, bunu başarabildiğini ve böylece kendi düşlerine yön vermenin bir yolunu bulduğunu okuyoruz: Bir kaplan çağıracaktır.

Yargılarımızı gözden geçirmemiz gerekir; Borgesvari bir deyimle, neyin düş, neyin gerçek olduğunu kim belirlesin? Ömrümüzü düşlerimizde geçiririz ve günlük hayatımız da en az düşlerimiz kadar değişkendir. Uykuya dalan/dalmak üzere olduğunu düşünen anlatıcı için sınır bu noktadan başlayarak anlamsızlaşır. Düşünü, uykudaki yaşantısını yönlendirmeye çalışır ve bir kaplan çağırmaya karar verir. Çıkıp gelen kaplan, tıpkı bu yazıda anlatmaya çalıştığım gibidir. İzleyicisine yalnızca belirtiler verir ve tarihsel parçalanmanın bir işareti olarak orada, anlatıcısının gözlerinin önünde hızla ve durmaksızın değişmeye başlar. Bir kaplan, Borges'in bu kısa öyküsündeki gibidir işte: Parça parçadır, ya da kabul edilemez, asla düşünmediğimiz ve düşünemeyeceğimiz bir boyuttadır. Tüylerinin üstündeki lekeler açılıp genişlemeye, renk değiştirmeye çoktan başlamıştır. Bizim onu okumamız gerekir ve bu yüzden pek çok belirti bırakmıştır geride. Kimi zaman bir kuş gibi görünür ya da bir köpek kılığına girerek koşmaya başlar. Ama burada, Hindistan'a biraz daha yakın bizim gibi Doğuluların arasında kaplan genellikle ejderha biçiminde dolaşır ve genellikle, ve hep yaprakların arkasındadır.

ACINASI KARAKTERLER

Bir an için "hikâye" dediğimiz şeyi hareketli bir nesne olarak düşünelim. Hatta bu nesne biçimsiz hamura, topak topak ayaklarıyla yürümeye çalışan ve bize öyküneN, bitirilmemiş bir kil heykele benzesin. Ayakta durmakta zorlanarak yanımızdan geçsin bu kil heykel, biz de bir yandan üzerimize devrilmesin, bir yandan da, eh ona biraz yardımcı olalım, diyerek bir süre elinden tutup sonra onu yolcu edelim. İşte biz şimdi bir yan karakter olduk. Benim çoğu zaman *acınası karakter* adını verdiğim sıradan kişilerden biri. Bu kişiler yeknesak yaşamlarını kendi köşelerinde sürdürürler ve genel olarak "başlarına bir iş gelmeyen" insanlardandırlar. Öykünün, ya da romanın o üzerinde büyük anlamlar taşıyan ve ne yapsanız birer metafor olarak üstünlüklerini hep koruyan kahramanlarının yanında pek bir şey ifade etmezler ve hikâye aracılığıyla oluşturulan evrenin hareketsiz nesnelerinden biri olarak öylece kalırlar. Bu kişiler için yine de bir şans vardır gerçi, "bir ara" görünebilir, okuyucunun gözü önünde boy göstererek en azından öbür sıradan nesnelere, sözgelimi evin perdelerine, bahçedeki ağaca, salonu süsleyen halıya bakarak bir adım öne geçebilirler. Kimi zaman bu kişiler kendi aile çevreleriyle bile çıkabilirler karşımıza. Sözgelimi, Turgenyev'in "Han" adlı öyküsün-

de böyle bir aile vardır; acınası bu aile çocuksuz olmakla adam sürekli sarhoş gezen bir zangoç, karısı Ulyana da iri yarı, eli maşalı bir ev kadınıdır. Ama bunlar hikâyenin bir nesnesidirler elbette. "Han"ın baş kişisi Akim, karısı ile birlikte işlettiği hanı da Naum adlı açıkgöz birine kaptırınca sersefil olmuş biridir. Akim, ne yapacağını bilmez bir halde dolaşırken zangoca rastlar, sarhoş zangoç da Akim'i evine davet eder. İki arkadaş evde geç vakte kadar içerler. Gün ışıyınca Akim kalkıp zangocun mutfağından bir bıçak alır ve hana, her şeyine el koyan Naum'u öldürmeye gider. Ama bunu başaramaz. Her neyse. Ana hikâye burada bizi ilgilendirmiyor. Biz burada zangoçla karısı hakkında düşünüyoruz. Bu yüzden yalnızca ikisini anlatan kısa bir paragraf kuralım:

Ulyana, akşamüstü kocası ile birlikte hancı Akim'in geldiğini görür. Yol boyunca iyice içtikleri için –hoş kocası olacak sarhoşun ayık gezdiği görülmemiştir– berbat haldedirler. Kadın söylenerek onları evin tekdüze, yoksul konuk odasına alır, kocasına öfkeyle bakarak, bu seferlik bu rezalete göz yumduğunu anlatmış olur, sonra yatağına çekilir. Sabah uyandığında Akim'in erkenden kalkıp çıktığını, çıkarken mutfak tezgahındaki bıçağı da almış olduğunu görür. Sarhoş zangoç yattığı yerde kendinden geçmiş bir halde uyuyordur. Onu uyandırır, Akim'in çıktığını, çıkarken bıçağı da aldığını söyler. Bunun üzerine zangoç hemen evden çıkar ve hana giderek Akim'in bir delilik yapmasını önler. Dönüşte elbette bıçağı alır ve eve gelir. Ulyana onu görür görmez bıçağı alıp almadığını sorar. Bıçak alınmıştır.

Bu kısa paragraf, sözünü ettiğim acınası karakterlerden birinin, Ulyana ile kocasının başından geçen olayı anlatmaya yeter. Bundan sonrası onlar için yine yeknesak bir hayattır. Belki metinde göründükten, görevlerini yerine getirdikten sonra imgelemimizde taş kesilerek

ölümsüz bile olabilirler. Ama kimi zaman gerçekten ölümsüz oldukları ve okur için unutulmaz birer edebiyat nesnesi haline geldikleri de olur. *Dava*'nın rahibi böyledir benim için: Josef K.'nın yolu bir kiliseye düşer. Düşünce rahip ona önce bir öykü anlatır. Kafka'nın "Yasa Önünde" adlı öyküsüdür bu. Öyküyü dinleyince K. yasanın yapısı ve işleyişi hakkında rahiple konuşmaya başlar. Rahip de ona "Yasa Önünde"nin dört başı mamur bir çözümlemesini yapıverir. Böylece bir acınası karakter olarak rahibin ölümsüzleştiğini görürüz. Benim zaman zaman, özellikle kendisinden söz etmem gerektiğinde "eleştirmen rahip" demekle isimlendirdiğim bu kişi edebiyat tarihinin bana göre en ilginç acınası karakterlerinden biridir. Kendisine *Dava*'nın içinde bir alan açmış, bu alan içerisinde, sıkıcı dinsel yaşamına dönmeden önce, yapabileceğinin en iyisini yaparak ardında hatırı sayılır bir miras bırakmıştır.

Freud, uykudan henüz uyanmış birinin, düşlerinin başka bir dünyadan geldiğini değil de, kendisinin uyku sırasında başka bir dünyaya götürüldüğünü varsaydığını belirtir. Bu bağlamda bir düş, kimi uyarıcı metaforlar aracılığıyla bizim bir varsayımsal metin, bir kurmaca evren oluşturmaklığımızdır. Düşlerimizde bu kurmacaya ait ana nesneyi ele geçiremeyiz. Yani hikâyenin aslını, bize bir serüven, başı sonu belirli bir metin vaat eden düşsel kurmacayı izleyemeyiz. Kendimizi, ya da varlığı hissedilen ana hikâyenin baş kişisini belki görebiliriz, ama ona özgü ne bir başlangıca, ne de onu selamete kavuşturan ya da acılar içinde terk eden bir sona ulaşırız.

Düşler, acınası karakterlere ait alanlardır. Bunlar birer uç olarak belirip belirip kaybolurlar ve belki özgürlüklerini ilan edebildikleri neredeyse tek yerdedirler. Bir düş, yan karakterlerle kurulmak zorundadır ve bir bakıma öncelikle tek bir yorumcu tarafından bir düzenlemeye,

bir okumaya gereksinim duyarlar. Bir ilk okuyucu olarak kendi düşlerimizi, özellikle uykudan uyandığımız sırada okumaya, örmeye ve yorumlamaya kalkışırız. Bu bakımdan benim için uykudan uyandığımız an, yaratmaya da başladığımız andır. Elbette burada bir yön belirleme gereksinimi de duyuyoruz. Düşsel anlatılar gerçekliğin içine doğru kurulur; geldikleri evreni tanımlayamadığımızı gördük. Ama birer kurmaca olarak var olacakları evreni –bu bizim yaşadığımız evrendir– tanımlayabiliriz.

Dünyamız her nesneyi belirlemeye ve tamamlamaya pek heveslidir. Terbiye etmeye, sınırlar çizerek nesneleri, olayları, kişileri ve her türlü tasarımı son biçimini alması için zorlamaya bayılırız. Bu bakımdan bizim gerçekliğimize doğru biçimlendirilmiş bir düşsel kurmacanın vay haline; böyle bir kurmaca çok geçmeden bizim mantıklı bulduğumuz yollarla biçimlenir ve işaretlerle sınırlandırılarak tamamlanır.

Ama elbette, kimi ışıklı yapıtlar bu tamamlamaya direnirler. Sözgelimi Kafka'nın *Dönüşüm*'ü böyle bir metindir. Kanımca *tersine* bir metindir *Dönüşüm*. Bizim gerçekliğimizin içine doğru değil de uyandığımız anın öbür yanına, tersine, uykunun içine doğru kurulmuştur. Bana göre, Nabokov'un sorusu (Hangi böcek?) yersizdir, çünkü metin uyandığımız anın öncesine doğru kurulmuştur. Bu bakımdan yaşadığımız kişisel, toplumsal (tarihsel) ya da düşsel sorunlara ancak oradan bir çözüm önerisinde bulunabilir: *Gregor Samsa, bir sabah bunaltıcı düşlerden uyandığında...* Kahramanımız bir böceğe dönüşmüştür; bu düşsel metafor onu Freud'un deneklerini izleyerek söylersek, götürüldüğü dünyadan tam olarak dönememiş biri yapar. Böylece hikâyenin öbür acınası karakterleri de orada, kapının önünde ona ulaşmaya, onunla konuşarak böceği gerçekliğe çekmeye çalışırlar. Ama, bildiğiniz gibi, metin, ilerleyen bir oktur, ama bu,

okun her vakit verili gerçekliğin içinde ilerleyeceği anlamına gelmez.

Her neyse. Karakterlerin acınası olmaklığı onlara acımamızı gerektirmiyor. Burada hikâyeyi, daha doğrusu "birinin başına gelmiş bir olay" "birinin yaşamına bir süreliğine de olsa heyecan katmış bir şey" olarak anlatıyı bir *iyi talih* varsayıyoruz. Yoksa elbette hareket etmek zorunda değiliz ve bana soracak olursanız, yaşamımızda hiçbir değişiklik olmaması çoğu zaman iyi bir şeydir.

ANLATICI KADINLAR HAKKINDA

Bir yazar dostumla konuşuyorduk. Söz dönüp dolaşıp hem edebiyatımızın kaynaklarına, hem de tek tek hepimizi yazmaya iten nedenlere geldi. Böylece ortaya yalnızca yazarları ya da edebiyatla ilgilenenleri değil, toplumbilimcileri de meşgul edebilecek bir durum çıktı. Çünkü bir süreden beri zihnimiz pek çok şeyi biriktirmeye başlamıştı; bu nedenle bizi ortaya çıkaran –oysa hemen hemen hiçbir ortak yanımız yoktu– nedenlerin birbirine benzediğini görmüştük.

Gabriel García Márquez, anılarını kaleme aldığı kitabı *Anlatmak İçin Yaşamak*'ta, annesinin çok iyi bir anlatıcı olduğunu söyler. Hatta, yalnızca annesi de değil, anneannesi de öyledir ona göre. *Yüzyıllık Yalnızlık*, anneannesinin Márquez'e anlattıklarının bir aktarımı olduğuna göre, –bunu yazarın kendisi söyler– gerçek dışı hiçbir şey barındırmaz. Hatta, gerçekliğin kendisidir bu roman. Zira, anlattığımız olaylarla, bir başkasına aktardığımız hikâyelerle aslında güç bir iş başarır, ortaya yeni bir nesne koyarız. Hikâye böyle bir şeydir işte: Yeni bir nesnedir, bir meta. Nasıl düşüncelerimiz bireysel ürünlerimiz ise, hikâyelerimiz de öyledir. Öyleyse bir yeni nesnenin, sözgelimi anneannenin Márquez'e anlattığı hikâyelerin gerçekdışı olmaklığından neden söz edelim?

Anneanne, yaşadıklarını gözden geçirerek, –bir yaştan sonra insan bunun için epey vakit ayırabiliyor– bunları torununa anlatır. Hemen hemen hepimizin anneannesi böyledir. Tabii haklarını yememeliyiz; babaannelerimiz de böyledir. Yalnız, bunları bize aktardıkları sırada söyledikleri kimi şeyler bize biraz tuhaf gelebilir. Gelince elbette hakkımızdır, biz de bunu onlara sorarız: Olmaz öyle şey, diyerek itiraz ederiz hatta, yani herif ansızın kayıplara mı karıştı? Yanıt hazırdır: Evet, aynen öyle, ne var ki bunda? Doğrusu budur, gözleriyle gördüklerinden emin oldukları için, birtakım olağanüstü olaylar elifi elifine onların anlattığı gibi gerçekleşmiştir.

Carlos Fuentes, dünyanın en iyi roman yazarları büyükannelerimizdir, der. Bu, konuyu biraz daha ciddiye almamızı gerektiriyor: Doğal, yani günlük dil içinde birbirimize anlatılar oluşturmaklığımız başka şeydir, oturup bir roman yazmak başka. Ama Fuentes'in yargısını da yabana atmamak gerekir. Dünyanın en iyi roman yazarlarının büyükannelerimiz olduğu yargısı, bize roman sanatı konusunda yeni fikirler verebilir. Sözgelimi, zihnimizde oluşan 19. Yüzyıl imgesini değiştirebilir. Romanın belirli bir çağa ya da sınıfa ait bir anlatı biçimi olduğu konusunda diretenlerimiz çıkar gerçi. Ama kuşkusuz çağımızda yazınsal biçimleri tanımlamak epeyce zorlaşmıştır artık. Bu nedenle ileri sürdüğümüz görüşlerin yanına sürekli yeni parantezler açmamız gerekir.

Büyükannelerimiz oturup roman yazmazlar. Bu onlar için büyük olasılıkla epey sıkıcı bir şey olacaktır hem. Doğrusu onların yerinde olsaydım böyle bir işi aklımın ucundan bile geçirmezdim. Roman, bir büyükanne için acayip bir şeydir. Bir yere varmaz. Zaten sözgelimi kızla oğlanın sonunda evleneceklerini söylemek için bunca lakırdıya ne gerek vardır? Zaten bu öyle anlatmaya değer bir şey de değildir.

Yine de Fuentes'in yargısı doğrudur: Büyükannelerimiz bizim için oturup sözel bir anlatı evreni kurarlar. Zihinlerimizde bu kadar güçlü birer "anlatıcı" imgesi oluşturmalarının ve ömrümüz boyunca unutamadığımız kişiliklerinin nedeni budur. Yarattıkları atmosfer belki özgün ya da kişisel varlıklar göstermez, ama insanlığın ortak geçmişini ve düşlerimizin binlerce yıldan bu yana taşıdığı kutsal anlatı evrenini yüklenirler. Bu onları doğamızın bir nesnesi kılmıştır kuşkusuz. Birer taş parçası gibidirler. Taş olmaklığın bütün özelliklerini üzerlerinde taşır ve sonunda birer göstergeye dönüşürler. Yine de salt birer anlatıcı, kültürel tasarımların taşıyıcısı durumunda da değillerdir kuşkusuz. Her birinin kendine özgü birer söyleyiş biçimi, birer susma, dinleyeni oyalama ya da abartma yöntemi vardır.

Birkaç yıldan bu yana –otuzumu geçtiğimden beri– kendimle ilgili kimi özellikleri saptama gereksinimi duyuyorum. Bunlardan ilki, belleğimin güçlü oluşu: Binlerce kitabın arasında aradığımı bulurum hemen. Ancak bunun pek de iyi bir şey olmadığını söyleyebilirim. Ama bu şimdi burada bir işe yarayacak. Yıllar önce annemin annesi bize bir anısını anlatmıştı. Bu anıyı, daha doğrusu bu hikâyeyi, bir ses anısı olarak belki burada çözümlemeye girişebiliriz.

İşin doğrusu, sözlü edebiyat dediğimiz şey sese dayanır ve bu bakımdan bizim öykü ya da roman dediğimiz anlatı türlerinin yasaları bu edebiyat için pek de geçerli sayılamaz. Sayılsa bile bu bize ancak sınırlı görüşler kazandırır. Sözlü edebiyat geleneğinin yasası açıktır: Burada yazar –daha doğrusu anlatıcı– ile okur –dinleyen– yüz yüze durmaktadırlar. Aralarında birer iletişim aracı, soyut birer imge olmaklıklarıyla ünlü harfler yoktur. Sözcükler de asla basılı romanlardaki gibi kurallı, tamamlanmış birer imge abidesi değildirler. Anlatıcının

dilindeki sözcük canlıdır ve onu o anlatıcının bir parçası, zihinsel, hareketli, böylece esnek ve değişken bir ürünü saymak gerekir. Bu bakımdan bu anlatı –yani ninelerimizin bize çocukluğumuzda aktardığı hikâye– anlatıcının dinleyene hitabıyla başlar. Karagöz'ün besmelesi "Hay Hak!" da işte budur. İlk romanların çoğunda gördüğümüz "Ey okur!" seslenişi de buradan gelir. Isabel Allende, *Paula* romanında, ölüm döşeğindeki kızına –kız bitkisel hayattadır, bu yaratıcı yöntem, Allende'nin romanı içerisinde bir "dinleyici-okur-kahraman"a tanıklık etmemizi sağlar– ailesinin hikâyesini anlatan bir roman kişisi kurgulamıştır. Şöyle başlar: Dinle Paula, uyandığında aklın fazla karışmasın diye sana bir öykü anlatacağım. Böylece öykü, varsayımsal bir dinleyici karşısında anlatılmaktadır.

Ama biz sözü çok uzatmadan anneannemin anlatısına gelelim. Daha önce başka bir denemede değindiğim bir şey vardı: Sözlü edebiyat, ortak korkulardan ve buna benzer başka anlık duygulardan fazlasıyla etkilenir. Merak, hayret, kıskançlık, hayranlık, sevgi, nefret... Bütün bu duygular bu tür anlatılarda öykünün kahramanlarından çok anlatıcıyı betimler.

Buna devam etmeden önce anlatıyı burada kısa başlıklarla listeleyelim:

1. Dur sana keçiyi anlatayım. Vakti zamanında Lele mezarlıkta beyaz bir keçi buldu.

2. Lele dediğimi tanıyor musun? Senin büyük amcan olur. Yani annenin amcası. Rahmetli üç günlük yolu yürüyerek gider gelirdi.

3. Keçiyi bulup ahıra getiriyor. Gece vakti, gidip yatıyor.

4. O zaman böyle elektrik mi var? Benim babam, Allah rahmet eylesin, akşam ezanından sonra bizi döve döve yatırırdı.

5. Neyse, yatmış... Ama bizim bir Hüseyin dedemiz vardı. Hiç uyumazdı. Gündüz çalışır, gece de lüksün ışığında baykuş gibi oturup sigara içerdi.

6. Ölmeden beş sene evvel herkese küstü. Kimseyle konuşmadı. Doktora bile götüremediler.

7. Sabah olunca çobanı çağırmış. Bir keçi buldum, bu kimin, demiş.

8. Bakmışlar ki ahırda in cin top oynuyor.

9. O zaman bir çocuk gelmiş, demiş ki mezarlıkta bir ölü var, kefeniyle dışarı çıkmış.

10. Ya... Bizim buralarda çok ermiş var böyle.

Beşinci ve altıncı kısımlarda açıkça görülecektir; burada söz konusu olan anlatının parçalara ayrılması değildir yalnızca. Anlatı zaten ister istemez parçalara ayrılacaktır. İrili ufaklı bölümler birbirini izleyecek, "kurallı" dil, yani edebiyatçıların kurduğu yazınsal –yasal– dil burada sesini duyduğumuz anlatıcının, aktarıcının önünde duramayacaktır. 2, 4, 5 ve 6'da tanık olduğumuz sapmalar dilimizin zihnimizle –aynı şey olmayabilirler ama– nasıl iç içe işlediğini gösterecektir. Çağdaş anlatı bunu çoktan çözmüştür ama konu bu değildir burada: Hikâyenin kahramanı bölünmeye başlar. Lele ile Hüseyin dedelerin yalnızca birbirlerine benzemediklerini anlıyoruz. Biri öbürünün açıklayıcısı, tamamlayıcısı, hatta sıfatı durumundadır. Anlatı, ayrı ayrı söz ettiği kişilikleri birleştirir, dahası ortaya bir ortak kişilik çıkarır. Bunu anlatım biçimiyle yapar üstelik. Lele'nin Hüseyin dedeyi anımsatması boşuna değildir. Korku, ya da kuruntu yaratmak, bir söylence üretmek isteyen zihnin tarzıdır bu. Aynı zamanda kahramanlar üzerinden en azından Don Kişot'tan bu yana yürütülen çağdaş edebiyatın zıddıdır. Anlatı kişisini betimlemez, ya da psikolojik yapısı nedeniyle onu bir abide, bir temanın göstereni kılmaz. Böyle bir düşün-

ce yazılı ortamlarda üretilen yapıtlarla birlikte çıkmıştır ortaya. Kişiyi ancak dışarıdan izlenebilen –ama anlatıcısının zihninde bir görünüm olma özelliğini yine de yitirmeyen– bir öge olarak ele alır. Böylece hikâye tasarımı hikâyeyi dışarıdan izleyen –ya da yorumlayan– bir kişi tarafından oluşturulmuş olur. Öyleyse, böyle bir hikâyenin "bir şey" "tanımlanamaz bir nesne" olmaklığı söz konusudur. Eski hikâyeleri kuran ve kulaktan kulağa taşınmasını sağlayan korkunun böylece ortaya çıktığını söyleyebiliriz.

Ama bu hikâyeyi aynı zamanda temel olarak bir duygu aktarımcısı –tabii yaşayan, sürekli değişime uğrayan bir anlatı olarak– yapacaktır. Yukarıda da değindiğim gibi, hikâye kişisi, anlatıcısına bağımlıdır. Onunla birlikte öfkelenir, onun nefretini kazanmış kişilere dönerek kaşlarını çatar ve onun üzüntüsünden payını alır. Dolayısıyla, iptidai edebiyatın zamanla, bir toplumsal belleğe, daha doğrusu topluluğun toplam karakterini yansıtan bir aynaya dönüştüğünü görebiliriz.

Rahatlıkla söylenmeli: Eski edebiyat, imzasızdır. Ortak bir ürün olması nedeniyle böyledir bu. Doğal olarak eski edebiyatta salt hikâyenin, çağdaş yazında kişisel üslûbun belirleyici olduğu ortadadır. Öyleyse öteden beri edebiyatımıza kaynaklık etmiş anlatıcı kadınların hem geleneksel hikâye motiflerini, hem de ortak bir anlatıcı olmakla toplumsal üslubumuzu oluşturdukları söylenebilir.

Dilin belleği var mıdır? Kimi sözcükleri –onları hayatımızda ilk kez duyuyor olsak bile– anımsayabildiğimize göre, öyle. Sonuç olarak "sözcüğü daha önce kullanmış olmamamız" bir şeyi değiştirmez. Zaten "sözcüğü kullanmak" bizim olsa olsa eğitimli, yazıyla içli dışlı sınıfımız için geçerli bir ifade olabilir. Günlük dilin "bir sözcüğü daha önce kullanmış olmak" gibi bir alışkanlığı

yoktur. Dolayısıyla, günlük dil, kendisinden uzaklaşmış, eski bir sözcüğü bizim örneğin kendi çocukluğumuzu anımsadığımız gibi anımsar. Bunu, bize gereksinim duymadan, kendi yaşantısı içerisinde yapar. Dil, yaşamımızın değil, fiziğimizin bir parçasıdır. Bu nedenle, onun yaşadığını ya da anımsadığını söylemekte bir sakınca yoktur.

Anlatıcı kadınların dilimizin bir ürünü olduğunu bu yüzden söyleyebiliriz. Onların bize durup dinlenmeden anlattığı hikâyelerin de bu nedenle onlarla bir ve aynı şey olduğu açıktır. Çağdaş yazın bu olağanüstü aracı kullandı ama hem yazı çağının bir ürünü, hem de bireysel çabaların bir verimi olduğu için olguyu tersine çevirdi: Dilin ürünü, yeni bir nesne, dil-dışı bir varlık ortaya koydu.

Çağdaş edebiyat, hikâye kahramanını yok ederek ortaya bir "kahraman-yazar" çıkarmış oldu. Anlatıcı kadınlara baktığımızda, onların kişiliğinde eski, "sözlü" edebiyatımızın asıl değil ama acınası –unutulmuş, hakkı yenmiş– karakterlerini görmekliğimiz bu nedenledir.

ÇATLAMANIN İNCE SESİ

D. H. Lawrence hakkında küçük bir not

1

Lorenzo'yu, ana-babasının kendisine verdikleri isimle D. H. Lawrence'ı bir yer altı canlısı olarak ele almamız gerekiyor. Daha doğrusu, bu saygın olmayan, zaten saygınlığı da daha pek çok şey gibi reddeden kişiyi, orayı da, yer altını da reddedeceğinden, öyle sanıyorum ki, bir uyumsuz, hiçbir yersiz biri olarak düşünmeli. Lawrence, ana-mekânı, yerleşikliği tanımadığından uzun yolculuklara çıkıyor, hatta, yolculuğun olanaklarını kullanmayı da –ne olsa sanayi çılgınlığının olanaklarıdır bunlar– istemiyor pek. Belki bir süre kalacağı kente, ülkeye yürüyerek giriyor; dağların, upuzun ağaçların arasından geçerek. Bu, her şeyden önce, bana göre, D. H. Lawrence'ın çelişik, hastalıklı –bu nedenle sağlıklı– ruhunu kesin bir biçimde olumlayan bir eylem: Lawrence, Modern'e gösterilmiş bir tepkidir böylece. Kendi varlığı, yatıp kalktığı kır odalarından, ağaç gölgelerinden ayrılmaz. Bu nedenle bu kır evleriyle ağaçların sanayiye gösterdiği tepkidir Lorenzo. Sevginin ancak bu biçimde en azından kendi evreni içerisinde ayakta kalabileceğine inanmıştır. D. H. Lawrence'ın eleştirmenlere ve çevresindeki "entelektüel eşeklere" birer saçmalık, birer çelişki, bağışlanamaz birer çılgınlık gibi gelen sözlerinin, yazılarının altında bu yatar; dokunulmamış, hiçbir nedenle yerinden edilmemiş

sevgiyi, ya da nefreti benimser. Sözgelimi, belki gelmiş geçmiş en kararlı savaş karşıtıdır, üniformadan, kışladan, tüfekten ve bütün komutanlardan ölesiye nefret eder. Ama hayır, savaş karşıtı olmadığını da yazar: düşünceleriniz, idealleriniz için savaşırsınız, der. Bu nedenle Lawrence mekânsız ve yurtsuzdur, ama her anlamda böyle, entelektüeller arasına da girmemiş, büyük şehirlerde "var olma kaygısı" gütmemiştir.

2

"Hıristiyan *sevmeye cesaret edemez*: Çünkü sevgi, Hıristiyan, demokrat ve modern olan şeyi, bireyi öldürür. Birey *sevemez*. Birey sevdiğinde saf birey olmaktan çıkar. Bu yüzden kendini *toplamalı* ve sevmeyi bırakmalıdır. Günümüzün en şaşırtıcı derslerinden biridir bu: Yani birey, Hıristiyan, demokrat *sevemez*. Ya da severse bu sevgiyi geri *almalıdır*."[1] Böyle söyler Lawrence. Onun vahyi budur. Uyumsuz Lawrence, işçi sınıfından bir baba ile eğitimli bir annenin oğludur. Annesinin isteği ile okumuştur gerçi ama okuldan da, öğretmenlerden de nefret etmiştir çok geçmeden. Ve Hıristiyanlığı da reddetmiştir. Ama sonunda reddettiği, öfkeyle geri çevirdiği her şey, eğer bu dünyada kurduğumuz toplumsal düzenden memnun değilsek, bakılırsa, zaten reddedilmesi kaçınılmaz olan şeylerdir. Gerçek sevgiye dayalı bir ilişkinin, birçok ilişkinin kurulabilmesi buna bağlıdır. Bütün bunların reddine bağlıdır. Ama Lorenzo yaşamı yadsımaz. Yaşamayı, sevmeyi, sevdiğine, sevdiklerine bağlılığı olumlar. Zaten bu olumlama içindir bütün ret.

1. D. H. Lawrence, *Kıyamet*, çev. Figen Dereli, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 2000, s. 143.

3

Yüceltilmiş –daha doğrusu övülmüş, benimsenmiş– cinsellik de bu nedenledir. Salt cinsellik, bir aşkınlık hali olmalıdır. Çıplaklık, ya da amaç edinilmiş cinsellik değildir, böylesinden nefret eder. Böylesini cinselliğin aşağılanması olarak görür. Cinselliğin aşağılanmasına duyduğu öfke, öbür bütün toplumsal saçmalıklara duyduğu öfkeden daha çoktur. Çünkü belki son kaledir, belki sonsuzca gereksinim duyacağımız bir kale. Böylece *Uğurböceği*'nin Kont Dionys'u için söyleyecek başka söz kalmamıştır. Burada, dışarıda yaratılan bu korkunç dünyayı, insanların yarattığı bu korkunç dünyayı yerle bir etmenin başka bir yolu kalmamıştır: *(...) Tanrı benim göğsüme bir çekiç yerleştirdi. Küçük, ölümsüz bir çekiç. Vur, vur, vur! İnsanın dünyasına vuruyor, vuruyor, vuruyor! Ve o çekiç çatlamanın ince sesini duyabiliyor. Çatlamanın ince sesi. Dinleyin! (...) Duyuyor musunuz? Evet? Ah, çok yaşayayım! Çok yaşayayım ki çekicim vursun ve vursun ve çatlaklar daha derine, derine gitsin. Ah, insanın dünyası! Ah, o haz, her kalp atışındaki tutku! Kalpten vur, tam vur, sağlam vur. Yıkmak için vur. Vur! Vur! İnsanın dünyasını yıkmak için.*[1]

Bu, açıkça, Lorenzo'nun sesidir. Çekiç onun çekicidir. D. H. Lawrence, romanlarında, kısalı uzunlu öykülerinde, bunların hemen hemen hepsinde kendi yaşamından yola çıkmıştır. *Uğurböceği*'nin Kont'u, askerlikten, eğitimden, sevgisiz evliliklerden ve sanayinin yarattığı başka her şeyden nefretle söz eder. Ama içinde çelişkiler de taşır. Ama sonuçta o bir tutukludur. Orada tutuklu ve bakıma muhtaç yaşadıkça elde edebileceği ne kalmıştır?

1. D. H. Lawrence, *Uğurböceği*, çev. Nilüfer Sahni, Kavis Kitap, İstanbul, 2009, s. 49.

Böyle bir tutuklu, sevgiyle yaklaştığı, dokunmak istediği kadını ancak onun ziyaretlerine bağlı kalarak görebilir. Leydi Daphne'nin ziyaretleri böylece yaşamsal önem taşır. Kafası karışmış bir Leydi Daphne, ömründe görüp göreceği belki de en acayip adam karşısında ne yapabilir? Bu, onun da çaresizliğidir. Kont Dionys, her şey eşini bulur, gelincikler bile, dedikte yine küçük de olsa bir ümit taşır. Sanayi sonrasının ümitleri iyice öldürülmemiş insanlarını temsil eder. Ve böylece bugün için fazla iyimser görünür bize.

4

D. H. Lawrence'ın şiirini –imgelerle yüklü düzyazısını– bir varlık biçimi olarak kabul etmek gerekir. Yani Lawrence odur, o yazı Lorenzo'nundur, ama Lorenzo da o yazınındır. Elbette yoğun emekle yazılmış bir yazıdır, ama bütünüyle içtenliklidir. Bu nedenle yapılmış şiirden çok yaşamın şiirini taşır üzerinde.

ŞİİR EROTİK

Umberto Eco, uzun anlatıların açıkça pornografik olduklarını öne sürer. Sözgelimi *Üç Silahşörler*, öyledir ona göre. Bana kalırsa, bu tür pornografik yapıtlarla kurulacak bir liste epey uzun olacaktır, hatta, bu liste bugüne dek birer başyapıt olarak görülen yapıtları da içine alacaktır. Bizim edebiyatımızda da böylece pek çok çalışma girecektir bu listeye. Üstelik, yalnızca uzun, hacimli anlatılar değil, pek çok öykü de açıkça pornografik olarak nitelenebilecektir. Ama, öncelikle "uzun anlatı" dediğimiz şeyin yapıtın hacmiyle ilişkili olmadığını tespit etmemiz gerekiyor. Zira, bir romanı onun sayfa sayısı uzun yapmaz. Sözgelimi Faulkner'ın *Ses ve Öfke*'si bir uzun yapıt sayılmaz. *Döşeğimde Ölürken* adlı romanı da öyle. Hele Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'si, o devasa ciltlerine bakılmamalı, "uzun" değildir. Yapıtı uzun yapan şey, yazarın tutumudur bana göre.

On sekizinci yüzyılın büyüleyici Xavier de Maistre'ı, oturup bir seyahat romanı yazmak ister. Ancak ne seyahat etmeye, ne de böyle bir seyahati uzun uzun anlatmaya niyeti vardır. Yine de ortaya o müthiş *Odamda Seyahat* çıkar. Kitap öyle büyük bir şaşkınlıkla karşılanır ki, Maistre, yarattığı çılgınlığı ikinci bir deneyle sürdürmeye karar verir ve *Odamda Gece Seferi*'ni yazar. Zira,

"Okurlarımın, seyahatlerimden etkilendiklerini gördüm, bu nedenle çıktığım gece gezilerini de yazmaya karar verdim," der. Ancak, adı üstünde, gerçekte –ne yazık ki zaman zaman gerçeklere dönmek zorunda kalıyoruz– ne bir seyahat, ne de bir gece seferi vardır. Maistre, bir "seyahat olasılığı"na, bir gece seferi imgesine işaret etmiştir yalnızca. Peki, bir seyahat söz konusu olmadığına göre, bu romanlar ne anlatmaktadır? Kuşkusuz, romanın ille "bir şey" anlatmasını bekleyenler için sonuç hayal kırıklığıdır, çünkü zaten topu topu altmışar sayfa olan bu sözüm ona romanlar hiçbir şey anlatmaz. Hele serlevhalarında taşıdıkları o şatafatlı "seyahat", "sefer" sözcükleri yok mu, tam bir şarlatanlıktır.

Oysa, *Odamda Seyahat* ve *Odamda Gece Seferi*, on sekizinci yüzyılın ortalarından on dokuzuncu yüzyılın ortalarına kadar yaşamış olağanüstü bir yazarın ışıldayan yapıtları olmakla "anlatmak" hastalığına karşı geliştirilmiş birer antibiyotiktirler. Seyahatin bir arzu, seyahatnamenin de bu arzunun uzun, bıktırıcı bir dökümü olduğunu gösterirler bize. Ama bununla da kalmazlar elbet; kayıp kıtaları keşfeden şatafatlı adamların, boş gidip dolu dönen pahalı gemilerin, ceplerinde her vakit bizi şaşırtacak nesnelerle dolaşan seyyahların, fatihlerin, görkemli komutanların devrinin sona erdiğini de anlatıverirler. Büyük kahramanların portrelerini de yeniden çizmiş olurlar. Doğal olarak, kahramanlık hikâyelerinin de sonunda birer anlatı olduğu ortadadır. Üstelik, komutanlarla müthiş askerlerin, hükümdarlarla elde kılıç savaş meydanlarını inletenlerin, gemileriyle dünyanın çevresini bilmem kaç kez dolaşanların anlatıları, bugün biraz daha iyi biliyoruz, Maistre'ın anlatısından hiç de daha gerçek değildir ve aslına bakılırsa, bu usta yazarın anlatıları, bütün bu saydıklarım karşısında daha katışıksızdır ve hiç değilse içlerinde ruhumuzu taşırlar.

Laurence Sterne'in efsanevi *Tristram Shandy*'si de kısa bir anlatı olmakla anlatmak hastalığından böylece kurtulmuştur. Çünkü "bir türlü başlayamayan" hikâyeyi anlatmayı ya da ortaya çıkarmayı, Sterne, bize bırakmıştır.

Peki, öyleyse bütün bu yapıtlar neden pornografik olmuyorlar? Eco, pornografik romanın işleyişini ortaya koyabilmek için günlük dilden, yani iletişimi sağlayan aktif dilden bir örnek verir: Sizi arayan bir arkadaşınıza, tamam, on dakika sonra oradayım, dediniz. Ve telefonu kapattınız. Öyleyse bu bir cümlenin içinde aslında pekâlâ söylenebilecek başka şeyler de olmalıdır. Sözgelimi, hazırlanacağınızı, belki saçlarınızı tarayacağınızı, bir şeyler atıştıracağınızı, kırmızı ayakkabılarınızı giyeceğinizi, atkınızı da mutlaka yanınıza alacağınızı da söyleyebilirdiniz. Ama söylemediniz. Çünkü, esas olarak bütün bunları söylemeye kalktığınızda, doğrusu buna ömrünüzün yetip yetmeyeceği bilinemez. Yine de, aslında salt, "On dakika sonra oradayım," demekle bütün bunları da zaten söylemiş olursunuz. Bu yalnızca yazınsal metinleri anlamamızı sağlayan bir veri değildir kuşkusuz, iletişimin bir gereği, hatta yapısıdır. Yapıtın anlatımını pornografik yapan şey, bir cümleyi, bir paragrafı kurarken, oluşturmaya çalıştığımız imajın, ya da hareketin bütün aşamalarını bir bir sayıp dökmemiz olacaktır böylece. Bu her şeyiyle erotizme aykırıdır.

Octavio Paz, *Çifte Alev*[1] başlıklı harika denemesinde, aşkın, erotizmin, bütün yönleriyle cinselliğin, cinsellik tarihinin göstergelerini ortaya koyar, kendi yaratıcı yorumlarıyla birlikte bir "sevgi çözümlemesi" sunar okuyucusuna. Bunu yaparken, bu has edebiyatçı, elbette, "erotik yapıt" konusuna da başka bir yerden bakar. Ama,

1. Octavio Paz, *Çifte Alev*, çev. Tomris Uyar, Okuyan Us Yayın, 2002.

öyle sanıyorum ki, Tomris Uyar'ın dilinden okuduğumuz bu kitabın –erotizm ve aşk; hayatın çifte alevi, diyerek düşüncelerini adeta mermere kazır Paz– kimi yargıları üzerinde biraz daha dikkatle durulması gerekiyor. Çünkü erotizmin anlatım teknikleriyle nasıl açıklanabileceği konusunda Paz yön gösteriyor, ama açıklamaya girişmiyor.

Şöyle diyor sözgelimi: *"Şiir, tıpkı erotizmin üremeyi ayraca alması gibi iletişimi ayraca alır."* (s. 15)

Bu anlamda erotizm, düşünsel bir süreçtir elbette. Sevişmenin imgesi, başlı başına bir sevişme düşüncesidir. Maistre'ın seyahati gibi, salt bir seyahat arzusu, seyahatin kentlerde, kırlarda değil de bir odada, daha doğrusu iç'te yapılmışıdır. Maistre'ın odası, bizim kişisel evrenimizdir. Orada varolur, orada düşüncelerimizle, hazzımızla baş başa kalır ve ne yapıyorsak aslında orada yaparız. Bu, günlük yaşamımız konusunda da böyledir kuşkusuz; asıl sözümüzü yalnız kaldığımız bu yerde söyler, oynayacağımız kartlara burada karar veririz. İşte erotizm, buraya özgü bir biçimdir. Ona "sevişme hazırlığı" yakıştırması da yapamayız doğrusu; böyle bir şey erotizmi, Paz'ın deyimiyle üremeyi ayraca alan şeyi yadsımak olurdu.

Kuşkusuz, tüm yazınsal biçimler için tanım zorunluluklarının karşısında olmakla, "erotik şiir", "erotik roman", "erotik öykü" sözleri geçtiğinde öyleyse ne anlıyoruz? Bir şiir erotizmden, sevişmeden ya da seksten söz açtığında ona ille "erotik şiir" mi denmelidir? Hayır, zaten şiir istediği her şeyden söz açabilir ve bir öykü de ne isterse onu anlatabilir. Şiiri, öyküyü erotik yapan, onun anlatma hastalığından kurtulabilmiş olmasıdır. Çağdaş şiirde, öyküde, romanda bugün oluşan dil, yoğun, bakışımlı, okura boşluklar bırakan çağdaş yazınsal dil, erotizmin dilidir. Yazarın, şairin "sevişme"ler anlatması bize olsa olsa sanatçının ele aldığı konular hakkında fikir verir.

Ama temel olarak şiir zaten teknik bakımdan erotiktir ve Paz, "iletişimi ayraca alan" şiirle erotizm arasındaki yakınlaşmayı tespit etmekle bana göre çok önemli bir iş yapmıştır.

MICHEL TOURNIER: VAAT EDİLMİŞ EDEBİYAT

1

Michel Tournier, kendi yapıtlarından yola çıkarak edebiyat deneyimini anlattığı *Kutsal Ruh*'ta, Gilles Deleuze gibi yol arkadaşlarıyla çıktığı felsefe yolculuğunu bir noktada bıraktığını açıklar. Bu felsefe deneyimi, Tournier'in romanlarıyla kurduğu dile yansımakla kalmayacak, onu yükseltecektir. Çünkü, felsefenin temel sorunlarıyla birlikte ele alındıkta, roman kahramanlarının kimyası da değişmeye başlar. Bu, sözgelimi, Robinson için de böyle olmuştur: Öbür kişinin, Cuma'nın adının verildiği romanda Robinson, felsefeyle ilişkisini şöyle açıklıyor: *Felsefe konusunda hiç de öyle derin bir bilgiye sahip değilimdir. Yapmaya zorunlu kılındığım uzun meditasyonlar ve özellikle her türlü insan toplumundan yoksun kalmaktan doğan beynimin işleyiş düzenindeki bir tür aksaklık, benim ilkçağlardan kalma bilgi sorunuyla ilgili bazı sonuçlara varmama neden oluyor: Tek kelimeyle, başkasının varlığı –ve bu varlığın bütün kuramlara kendini fark ettirmeksizin sızması– bilen ile bilinen arasındaki ilişkiye çok ciddi bir karışıklık ve açıklanamazlık getiriyormuş gibi geliyor bana.*[1]

1. Michel Tournier, *Cuma ya da Pasifik Arafı*, çev. Melis Ece, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004, s. 77.

Öyleyse, Robinson aslında artık yalnızca metinlerarası'nın bir kahramanı sayılamaz; aynı zamanda, ve belki daha çok, yerini biraz da Cuma'ya bırakmaya hazırlanacak bir kişidir. *Cuma ya da Pasifik Arafı*'nın ilginç yanı ve büyük başarısı, başkasının varlığı, Hıristiyan ahlâkının sorgulanması, devlet kurumlarının oluşumu, eleştirilmesi gibi konuları açıkça tartıştığı halde, yine de, insanda Daniel Defoe'nun romanının yeniden okunduğu duygusunu uyandırabilmesi. Ama, kuşkusuz metin onu tersine çeviriyor ve birden çok sorunun metaforu olarak ortaya çıkıyor.

Tournier, denemeleri ile romanları arasında köprüler kuruyor ve yazar olarak üzerinde durduğu sorunları –varlık, aidiyet, kimlik, dinsel düşüncelerin açımlanıp yorumlanması, sınıf sorunları ve başka felsefi yorumlar vb– tüm yapıtlarında yeniden ve her seferinde onları biraz daha açarak ele alıyor. Sözgelimi, Musa'nın İsrailoğullarını vaat edilmiş topraklara götürmesi metaforu –sonuç olarak Musa'nın önerisinin içsel bir yolculuk olarak yorumlanabileceği gibi– hem kısa düzyazılarının[1] hem *Cuma ya da Pasifik Arafı*'nın hem de *Kaynak ve Çalı*'nın ana temalarından biridir: *İsrailoğulları, sizi süt ve bal akan bir diyara götüreceğim*. Söylem, İslam'ın cennet tasarımı ile neredeyse aynıdır. Bunu bir kenara bırakırsak, bunda dinsel vaadin Hıristiyan ahlakını biçimlendirdiğini pekâlâ söyleyebiliriz; Robinson, Kitabı Mukaddes'in ışığıyla adasında hem dinsel, hem de toplumsal bir düzen kurmaya başlayınca, ana karanın yaşama biçimini ve katı kurallarını içselleştirmeye başlıyor çünkü. Anayasayı, ceza yasasını, zaman düzeneğini kuruyor ve çalışmanın kurallarını belirliyor. Hem yasa

1. Michel Tournier, *Anahtarlar ve Kilitler*, çev. Tahsin Yücel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003.

koyucu, hem teba oluyor; hem yargıç, hem mahkûm. Doğrusu, burada, burjuvanın bunlarsız yapamadığını görüyoruz. Gilles Deleuze, "Öteki olmasaydı dünya nasıl olurdu," diye sorduğunu belirtiyor *Cuma*'nın. Tournier de romanını Fransa'nın ezilen göçmen işçilerine adadığını belirtiyor. Aslında günlük hayatta konuşabildiğimiz dilin ortaya çıkabilmesi için, Cuma gereklidir, başkası gereklidir. Başkasından yoksun, dilsiz, cinselliksiz hayat, yoktur zaten.

Cuma ya da Pasifik Arafı, Defoe'nun romanının yeniden ele alınışı elbette; Tournier roman kahramanını didikliyor, okurunu onun düşünceleri ile tanıştırıyor. Elbette Defoe'nun girmediği alanlara açılarak: *Bu satırları yazarken bu satırların yeniden canlandırmak istedikleri deneyimin sadece eşi benzeri olmadığını değil, bunların aynı zamanda özlerinde, kullandığım sözcükleri dahi birbirlerinin karşıtı haline getirdiklerini görüyorum. Aslında dil, temel olarak insanların yaşadığı dünyaya ait bir şeydi ve bu dünyada, diğerleri, sanki birer fenermişçesine etraflarında –bütünüyle anlaşılmamış olsa da– en azından anlaşılabilir olan, ışıklı adacıklar oluştururlar.*[1]

Ada, yazarın birey oluşunun temsilidir. Yukarıdaki alıntıda Robinson'un değindiği şey, bana kalırsa, budur. Dil, gördüğümüz gibi, insanların yaşadığı dünyaya ait bir şeydir. Dilin bir adaya, bu adada tek başına yaşayan bir kişiye ait olabilmesi için, yeniden yaratılması gerekecektir. Hem de başka yöntemlerle. Zira, Robinson, bir adada böylesine yalnız kalmakla dilinin asıl unsurunu yitirdi: Öbür kişiyi yitirdi. Öyleyse öbür kişi hiç olmayacak. Yani eline bir defter, bir de kalem almakla Robinson'un yeniden yaratacağı ve kaydedeceği dil, artık başka bir şey

1. Michel Tournier, *Cuma ya da Pasifik Arafı*, çev. Melis Ece, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2004 s. 45.

olacak. Bu, varsayılan okur karşısında yaratılmış bir dildir ve aslına bakılırsa Robinson'un seyir defteri, Michel Tournier'in de defteridir.

2

"Tournier, artık unutulduğu sanılan pek çok söyleni yeniden güncelleştirerek özgün yapıtlar ortaya koyar," diyor Kubilay Aktulum: "Tournier'in yapıtlarında genel olarak söylenin işlevinin insanın gizlerini, içinde saklı kalmış, bilinçaltına itilmiş özlemlerini açığa çıkarmak olduğunu söyleyebiliriz. ... Tournier, geçmişte kalan unutulmuş, içerisinde gizli gerçekleri barındıran insanın koşulunu özetleyen söylenleri yenidenyazarak, onların ölü birer yazınsal unsur, "soğuk birer *yerine*" (*allegorie*) olmalarını önler."[1]

Kuşkusuz, bu yazı *Cuma ya da Pasifik Arafı* üzerine bir inceleme değil; ama Tournier'in biçemine kısaca bakabilmemizi sağlayabilecek bir roman, *Cuma*. Aktulum'un işaret ettiği söylen, elbette yalnızca kültür tarihini ilgilendiren dinsel ya da mitolojik söylenler değil; edebiyat efsaneleri de özellikle metinlerarası işlevler açısından bakarsanız, Tournier'i en az Lévi-Strauss'un budunbilimi kadar ilgilendiriyor.

Tournier'in biçimi öyleyse nereden doğuyor? Bize, bizim gibi edebiyatlara öneceği ne var Tournier'in? *Cuma ya da Pasifik Arafı*, yalnızca bir *Robinson Crusoe* yorumu olarak değerlendirilemez. Roman –ve her gerçek roman böyle değil midir?– aynı zamanda bir biçim önermesidir. Robinson nasıl dili yeniden oluşturmak ve adadaki yaşamı düzenleyebilmek için bir başkasının var-

1. Kubilay Aktulum, *Parçalılık, Metinlerarasılık,* Öteki Yayınevi, Ankara: 2004, s. 307.

lığının peşinde idiyse, romancı da her zaman bir başka biçimin peşindedir; gördüğümüz gibi, romanların kısaca karşılaştırılması bile hemen gösterir bunu. Sonunda, romanlar, buluştuklarında –sözgelimi *Tristram Shandy* ile *Karamazov Kardeşler*, *Don Kişot* ile *Murtaza*, *Robin Hood* ile *İnce Memed*– uzlaşmamalıdırlar. Romanın işi budur ne de olsa.

HAYVANSIZ DİL, GDO'LU EDEBİYAT

> Oysa biz şimdiye kadar yalnızca savaş oyunu oynadık, işte bu kötü; ruh yüceliği falan göstermeye çalışıyoruz. Bu ruh yüceliği, bu duygusallık, kesilen bir danayı görüp de fenalaşan bir hanımefendinin ruh yüceliği, duygusallığı soyundandır; kadın o kadar iyi yüreklidir ki, kan görünce dayanamaz ama gene de o danayı salçayla filan pişirilince afiyetle yer.
>
> TOLSTOY, *Savaş ve Barış*

Geçenlerde soyu tükenen hayvanlarla ilgili bir haber okudum. Altmış civarında gergedan kalmış dünyada. Üç bine yakın kaplan... Tükenen tükenene. Daha önce, özellikle Anadolu Parsı'nın tükenişiyle ilgili "Kaplan" başlıklı bir deneme yazmıştım. Hayvan soyunun tükenmesinin bizim de bir yanımızın yok olduğu anlamına geldiğini anlatıyordum orada. Bilinmeyen bir şey midir sanki; dilimizi, kültürümüzü, sanatımızı besler hayvan. Onunla temsil eder, onunla aktarır, kendi kişiliğimize onunla bakarız. Öyle ya, eşeksiz bir Nasreddin Hoca'yı ne yapacağız? Bir kolu, bir kavuğu gibidir eşek onun. Nermi Uygur "Eşekler" denemesinde ne güzel anlatır bu müthiş hayvanla ilişkimizi. Onu döveriz. Kırbacı elimize aldı-

ğımız zaman, vay haline. Hele inat edip yürümüyorsa. Sırtında küfelerle odun, kalçalarına inip kalkan bir de kızılcık sopa. Ama onu severiz de. Hele gözlerine bayılırız. Sevgilisini eşek gözlüm diye sevenler de çıkmaz mı aramızdan?

Halk kültürümüzün büyük çağlayanıdır hayvan. Türkülere, manilere, dilden dile dolaşan halk hikâyelerine baktığınız zaman neredeyse tüm benzetme unsurlarının hayvanlarla kurgulandığını görürsünüz. Ceylanlar, keklikler, atlar, köpekler, kuşlar... Kilimlere işlenmiş, tapılmış bunlara. Yalnız hayvanlara mı? Boy selviye benzetilmiş, bıyık çalıya. Ağaçlar zaten tanrı. Peki, öyleyse engel olamadığımız şey ne?

Bununla beslenmiş dil ortadan kalkınca, biliyorsunuz artık boy sırığa benzetiliyor, ya da direğe, gözlerse "eşek gözü" değil; büyük ve parlak, bu yetiyor bize. İşte bu ortadan kalkınca, bunun yerini alan şey, edebiyatı da biçimlendirmeye başlıyor. Baştan söyleyeyim; hayvansız dil, insansız edebiyat yaratıyor. GDO'lu bir edebiyat.

* * *

İnsan unutuyor. Hemen unutuyor, on yıl öncesi, eski zaman oluveriyor. Sözgelimi, bir arkadaşınızla tartışıyorsunuz. Üç saat sürüyor; diyorsunuz ki, bunları Melih Cevdet defalarca yazmıştı ama. Üstelik, müthiş denemelerdi onlar. Nice sevgisizi, nice yobazı susturmuştu. Ama unutulmuş, okunmamış. Bizde, artık buna iyice inanmaya başladım, yaşamını yitirenin düşüncesi de hemen geçersizleşiveriyor. Oysa, bir meseleyi her defasında yeniden, en başından ele almak ne kazandırır ki bize? Bir düşüncemiz, bir yeniliğimiz varsa, bunu önceki kuşakların ürünlerinin üstüne koymalı değil miyiz?

Ama elbette hayvanın unutulması biraz daha fark-

lı. Zaman zaman çocuklara soruyorum: At kaç ayaklıdır? İki. Ama böyledir bu, yaşamımız gelişti mi, yoksa iki boyutlu bir hal mi aldı; buna bakarım ben. Atı görme olanağımız ne yazık ki yok. Bir yaşa kadar, çocuk atı "profilden" gördüyse onu iki ayaklı bir hayvan olarak tasarlaması kaçınılmazdır. Kanımca gergedanların yaşadığına inanılmayacak ileride. Düşsel hayvanlar sınıfından sayılıp "ilginç" bulunacaklar.

* * *

Bulunacaklar ama, biz de artık ihtiyaç duyduğumuz bir şeyi tümden yitirmiş olacağız. Nasıl ihtiyaç duymayalım ki hayvana? Söylem yaratmak için nesneye ihtiyaç duyarız. Konuştuğumuz dil için bu nesnelerin kendileri gereklidir kuşkusuz; çünkü günlük dil doğrudan iletişime yöneliktir. Daha doğrusu, doğrudan iletişim gereksinimi doğurmuştur dilimizi. Dil de, düşünce de emeğimizin ürünüdür. Asla bir yerden gelmedi ve verili değildi. Ama bunu yoktan var etmiş de değiliz. Bizim emeğimizle elde edildiği kadar, bizim gördüğümüz, dokunduğumuz şeylerin de ürünüdür dil, düşünce. Sözgelimi, yansıma sözcükleri, bizim yansıladığımız nesnelere, onların çıkardığı seslere bakacak olursanız, sormanız gerekir: Uğultuyu rüzgâr mı çıkarır, ben mi?

Günümüzün ekolojik sorunları bakımından kökene inilmesi anlamına gelir bu, bu nedenle hayvan sorununu, bana öyle geliyor ki, kendi ilişkilerimizin içinde çözümlemek daha doğru olacaktır. Toplumumuz kendi imgelemini yaratan –ve karşılık olarak toplumun bir imgeler dünyasına dönüştürdüğü– doğadan uzaklaşmış bulunuyor. Dolayısıyla, bu gerçekten de yeni bir toplumsal biçime işaret ediyor; 1950'lerden başlayarak yaşamımızı ciddi biçimde ilgilendirmeye başlayan "bilgi çağı" öyley-

se, kültürel iletişimin ve aşamaların üretilmiş bilginin kullanılmasıyla yürütülmeye başladığı anlamına geliyor. Yani iletişimde hammaddeye gereksinim duyulmuyor: Sözgelimi edebiyat, kendinden önceki edebiyatla besleniyor, metinlerarası, "yaratıcı" yazarlık, ortak dile yönelme, bugüne dek üretilmiş bilginin, rezervin kullanılmasıyla ilgili sorunlardır.

Edebiyat sonsuz sayıda veri sağladı ve ortaya hikâye kalıpları çıktı. Temel sorun öykünün nasıl anlatıldığı olduğuna göre, göndermelerin ve ana kalıpların korunması anlaşılır bir şeydir. Ama ne yazık ki yeterli değil. Üstelik yöntem olarak çekiciliğini yitirmiş durumda.

Andre Gide'in *Kalpazanlar*'ında, romancı Edouard'ın görüşlerini okuyoruz: "Roman özgül olarak romanın malı olmayan bütün öğelerden arıtılmalı," diye yazıyor Edouard günlüğüne: "Bir zamanlar fotoğrafın resmi bazı doğruluk kaygılarından kurtardığı gibi, hiç kuşkusuz gramofon da romanı çoğu zaman gerçekçinin koltuklarını kabartan, aktarılmış konuşmalardan arıtacak. Dış olaylar, kazalar, yaralanmalar, sinemanındır; romanın bunları ona bırakması uygun olur." Bu görüşler, özellikle modern edebiyatın ortaya çıkmasında önemli rol oynadı kuşkusuz. Edebiyatın bugün geldiği noktaya bakılacak olursa, bu roman anlayışını yok saymak, bunun öncesine dönmek de artık olanaksız. 20. yüzyılın başlarında yeni bir edebiyatın ortaya çıkması, çıkabilmesi için çaba harcanmıştı, ama elbette bizden, bizim günlük yaşamımızdan, iktisadımızdan, bilimimizden de bağımsız düşünülemezdi bu çaba. Ama bunun ortaya koyduğu yeni estetik algıyla şimdi bakıyoruz: Kazalar, yaralanmalar, dış olaylar, diyaloglar, gerçekten de çağdaş romanın başka sanatlara bırakacağı, bırakabileceği şeyler midir?

Edebiyat, yaşamla ilgilidir; yaşamın her alanını da, her nesneyi, her canlıyı edebiyatla ilgili saymak gerekir.

Zira bunlar önce edebiyatı yaratmazlar, önce dili yaratırlar. Bugün bakıyoruz, bunca yeni roman düşüncesinden, bunca biçim deneyinden sonra bir uzun klasik roman sıkmıyor bizi. Örneğin *Savaş ve Barış*'ı bir kez daha okuyabiliyoruz. "Özgül olarak romanın malı olmayan öğeler" yok mudur yoksa onda?

* * *

Toplumumuzda şöyle bir çelişki var: Tüm yaşamımızı doğadan koparmak istiyoruz; üşümemek, terlememek, hastalanmamak, evimizin "süper temiz" olması, "hijyen"... Buna karşılık, "doğal ürün" tüketmek istiyoruz. Üstüne "sucuk benzeri ürün" yazan zehirleri görünce ürperiyoruz. Neden? Arzuladığımız "aşırı hijyen"le aynı şey değil mi, "sucuk benzeri ürün"? Bütünüyle doğadan koptuktan sonra "doğal hayvan" yemek istememizin nedeni ne olabilir?

* * *

Hayvan söz konusu oldukta düştüğümüz temel yanlış, bir kere dinsel bakışımızın onu bizden ayırmış (çoktan ayırmış) olduğunu görmememizdir. Din, hayvanı ayırır bizden. Onu bizim için "nimet" sayar. Kurban törenlerini yasallaştırır, kurbanı akla uygun göstermenin yöntemlerini kurar. Oysa, hayvanla ilişkimiz aslında ilkelle aynıdır; bizim için yaşamsaldır. Din, bizim için yaşamsal olanı elimizden alır ve kendi iktidarının aracılarından biri kılar. Bizim zaten sürdüregeldiğimiz, sürdürmek zorunda olduğumuz bir eylemi kendi katının bir göstergesine dönüştürür. Bizim için yaşamsal olanı kendisi için yaşamsal olana dönüştürür. Ve kapitalizm de bunu yapar. Bizim için yaşamsal olanı (emeğimizi) alır,

kendisi için yaşamsal olana dönüştürür. Böylece bunlar bizi yoksullaştırır. Nasıl olur bu? Örneğin "hayvan" çıkar çevremizden. Başka bir şey olur, bizim için gökyüzünden serpilmiş bir nimet oluverir. Bizden kopar: Önceleri bizim içimizdeydi, doğal olarak dilimizde yaşıyordu. Şimdi dışımızda bulunuyor.

Hem de, bana kalırsa, bütünüyle dışımızda. Çünkü yediğimiz şey bir besindir, ki çoğunlukla hileyle çoğaltılmıştır. Ama hayvan değildir. Çocuklar yeni sağılmış sütü içemiyor, iğreniyorlar bundan. Çünkü evde içtikleri, başka bir şeydir.

İşte GDO'lu edebiyat, bu yeni yaşamımızdan besleniyor. Sütü meyvesuyu zannediyor ve et olarak bize sunduğu da "et benzeri ürün"den ibaret. Bu açıklanınca, metinlerarasına başka gözle bakmak da belki mümkün oluyor.

* * *

Nietzsche, yanında arkadaşları olduğu halde dolaşırken yolda bir at görür. Gidip onun boynuna sarılır ve ağlamaya başlar. Bence bunun bir çılgınlık nöbeti olarak algılanmış olması ahmaklıktır.

KAPANMA

1

Kuşkusuz, Salinger, Galss ailesinin bir üyesiydi. Hakkında pek bir şey bilmediğimiz için, kendisinin daha çok ailevi nedenlerden dolayı içine kapandığını düşünebiliriz. Ama konuya bambaşka bir yerden de bakabiliriz elbette. *Gönülçelen*'i 1951'de yayınlıyor. Bu nedenle ilkin kişisel manifestosunu ortaya koyduğunu da anlıyoruz: "... okul değil mi, al onu vur ona! Hiçbirinin herhangi bir kimseyi değiştirdiğini görmedim..."[1] Elbette, başı kalabalıklarla dertte olan biri için bu yeterli değildir. İnsan doğar doğmaz kırbaçlanmaya başlar ve aslında görüldüğü kadarıyla büyümek, "yola getirilmek" anlamına gelir. Kişi, yola gelinceye kadar, ki bu otuzlu yaşları buluyor bildiğiniz gibi, bu sıradanlaştırma, kurban edilme saldırısına belirli dönemlerde karşı çıkıyor. Sözgelimi, saldırı önce aile içinde başlıyor. Ana-baba ve çevre "sevecen"lerinin saldırısı. Burada sevgi, ana-babaya dışarıdan uzatılan kırbaca engel olamıyor. Kırbaç bir elde duruyor, mama kaşığı bir elde. Bu, "yola getirme"nin ilk aşamasını oluşturuyor. Bizdeki okul öncesi eğitimle kuran kurslarını ve Batı'nın kilise süreğenini bu arada işaret etmek gerekir. Bunların

1. *Gönülçelen*, çev. Adnan Benk, Can Yayınları, 1982, s. 10.

"büyük kitlesel yola getirme"ye hazırlık çalışmaları olduğuna kuşku yok.

Ancak, yine de, ilk sıralar belirli görüşlere uyum sağlamada yeterli görülmediğinden olacak –ne de olsa devletin de bir öngörüsü vardır– özellikle toplumda "saygıdeğer" bir kişi olmak gerekliliği daha çok lise yıllarında vurgulanmaya başlıyor. Bu konuda Holden Caufield'ın görüşü şöyle: "Saygıdeğer. Tüylerim diken diken olur bu sözü duyunca. Ahmakça bir söz. Her duyuşumda kusmamak için zor tutarım kendimi."[1] Zaten, kendisini kurallara uymaya ve derslerini çalışarak ileride –yola getirme işlemi tamamlandıktan sonra– toplum içinde saygın bir kişi olmaya yönlendiren tarih öğretmeni Bay Spencer, Spencer Reis, görüldüğü kadarıyla –Holden saygıdeğerlik payesi hakkında kötü kötü düşünürken– onu ciddiye almamakta ve burnunu karıştırmaktadır. Böylece ister istemez saygınlık durumunun, kişisel haklara saldırı kapsamına girdiğini görebiliyoruz.

2

Bilindiği gibi, her çağın bir saygınlık tanımı var. Modernizmin saygın kişisi eğitimliler arasından çıkardı. Modernizm kendini bir sisteme dönüştürmeye kalkışmamış olsaydı, bu tür bir saygın kişi itiraz görmeyecekti. Ancak "halkı topyekûn saygın kişilere dönüştürme" projesinin artık modernizmle bir ilgisinin olmadığını belirleyebilmemiz gerekiyor. Önceki yüzyılın başından beri böyle: Çağdaş eğitim, Rönesans'ı yanlış anladı. Zira Rönesansın yetiştirdiği saygın sanatçıyı, yazarı, bilim adamını –ki saygınlık tespiti de bütünüyle yersizdir– alıp okullarda yetiştirmeye kalkışmak doğru değildir. Burada aristokra-

1. Age, s. 19.

siye duyulan tepkinin toplumun tüm bireylerinin yarı-aristokratlara dönüştürülmeye çalışılmasıyla kurumsallaştığını görüyoruz. Ama ortaya çıkan şey, özellikle bilimde ve sanatta, görüldüğü gibi, modernizmin tasarımına uygun olmadı. Ve modern toplumlar da bu duruma müdahale edemedi. Bana göre, sözgelimi bilimde ve sanatta uzmanlaşma eğilimi, çoğu alanı bakımsız bırakmıştır. Özellikle bizimki gibi "geri bıraktırılmış" ülkelere, "birazı" verilmiştir modernizmin.

Ama hasar –ki kapitalizmin elinde bir hasar aracı vardır; kapitalizm, kendi tasarımlarına dönüp hasar vermeyi sever. Kendisini tasarlayan şeye de dönüp hasar vermeyi sever. Bu nedenle bir kriz ideolojisinden başka bir şey değildir– evet, hasar tüm dünya için geçerli olmuştur. Sanayileşme, bu yapıcı tasarım, bir yandan da yıkmayı başarmıştır. Nitekim sanayinin dev makineleri arasında Kafka'nın kahramanı küçülmeye başlar ve böyle bir kişi de ayak altında ezilmekten kendisini kurtaramamıştır.

Elbette bütün bunlar modernizmin büyük mirasını görmemizi engellemiyor. Ulusal devrimler "son rahibin bağırsaklarıyla son kralın asılmasını" gerçekleştirememiş olabilir, ama en azından toplum yasalarının gökten inmediğini ortaya koymuştur. Sonunda bu modernist devrimler çağının, yaşam algısının yanında edebiyatı da bütünüyle yenilediğini söyleyebiliyoruz.

Gönülçelen'in Holden Caufield'ı işte böyle bir dönüşümün ürünü; okulu ve saygınlık kurumunu reddedişi eskiye bağlılıktan kaynaklanmıyor, yeninin kişinin ruhu için yeterli olmadığını ortaya koyuyor. Okullar, vaat ettikleri gibi "insanları değiştirerek daha aydın, daha saygın kişiler" haline getirebilmiş olsalardı, öğretmenleri Holden'i anlayabileceklerdi. Bilgi, diye düşünüyor Holden, bilginin nasıl, ne gibi bir yararı vardır? Sözgelimi, edindiğimiz bilgiler can sıkıntısına iyi gelir mi? Bilgili,

dolayısıyla saygın kişi, geleneklerle nasıl, ne yöntemle geçinebilir? Dahası, bilginin ne kadarı yeterlidir?

Çağdaş toplum, görüldüğü kadarıyla, elde ettiği ve depoladığı bilgiyle süreğen davranışları değiştiremedi, değiştirmek şöyle dursun, iş daha da korkunç bir hal aldı: Aydın kuşaklar, en azından Türkiye'de görebildiğimiz kadarıyla, kendilerinden sonra yetişen gençleri hemen hemen hiç anlamadılar ve bu yetmiyormuş gibi, onları bir de ayıplamaya kalkıştılar. Kurdukları görkemli okulları da birer mezbahaya çevirdiler.

Salinger, kahramanları açısından olmasa bile, kendi kişiliği bakımından Dostoyevski ile Kafka'nın kahramanlarına dönüşmüştür. Hatta kapanma, bir karşı çıkıştır. Bana kalırsa Salinger hakkında söylenebilecek en son şey, kapanmasının bir kaçış anlamına geldiğidir.

3

Salinger'ın gerçek yazınsal mirası, kendisidir. Evde bir töz, kendisini asıl çıkış noktasına götürebilecek bir geçit aramıştır. Başlangıca, kişinin yazar olarak damlamaya başladığı ilk pınara dönebilmeyi arzu etmiştir. Bu, entelektüel bir çaba değildir. Böyle bir entelektüel çaba asla başarıya ulaşamazdı. Bütünüyle sezgisel, hayvanî tutumumuzla ilgili bir davranıştır. Başlangıç noktasına dönmek, geriye doğru yazarak ulaşılmaz olana, artık bütünüyle yitirdiğimizi kabul ettiğimiz "yazıdan önceki"ne varmak... Burada artık Salinger'dan kurtulmuş bulunuyoruz. Doğal olarak, dışarının seslerinden de. Tıpkı *Seymour*'un sonunda açıkça söylediği gibi: "Tanrı'ya şükür bitti. Sizi temin ederim bunu ben istemedim."[1]

1. *Yükseltin Tavan Kirişini Ustalar ve Seymour*, Bir Giriş, çev. Sevin Okyay, Coşkun Yerli, YKY, 1999, s. 148.

APERİTİFLER / DEFTERDEN NOTLAR

Kesik baş

Yemenin, günlük şiddetle ilişkisi var. Caravaggio'nun *Anatomi Dersi*'ni bir yemek masası olarak düşünelim. Kuşkusuz, yemek masası ikonu bizi *Son Akşam Yemeği*'ne götürüyor. Burada İsa, yaşamı önüne sermiş, öğrencilerine sevgiden, bağlılıktan, ihanetten söz ediyor.

Din, yaşamımızı yola getirir. Bunu yalnızca bizi düzene sokmakla yapmaz, tüm evrensel sistemden pay çıkarır kendisine. Yine de, dinsel şiddeti insana özgü şiddetten neden ayıralım?

Hayvanın yola getirilmesi –ki bu eylemi Tanrı alıyor elimizden, biliyorsunuz; ben size, "Çocuğu kesme, hayvanı kes," dedim/demiştim, diyerek– evet, hayvanın yola getirilmesi, aynı zamanda tatsızlaştırılması anlamına geliyor. Hayvan böylece biyolojik özelliklerini yitiriyor çünkü. Bana kalırsa, yeme şiddeti –ve bunu sevdiğimizi söyleyebiliriz rahatlıkla– ortaya yeni bir olgu çıkarıyor. En azından modernlerden beri böyle bu: Yiyebileceğimiz yeni canlılar yaratıyoruz. Ya da kimi türleri dönüştürüyoruz. Aynı şey.

Kurban İshak, hayvanı dönüştürme aşamalarımızdan biri. Dinlerin ortak imgelerinden. İbrahim, oğlu İshak'ı Tanrı'ya adamaya karar veriyor. Tanrı da, insanın başının kesilmesini ancak gördüğü, görebildiği sadakat

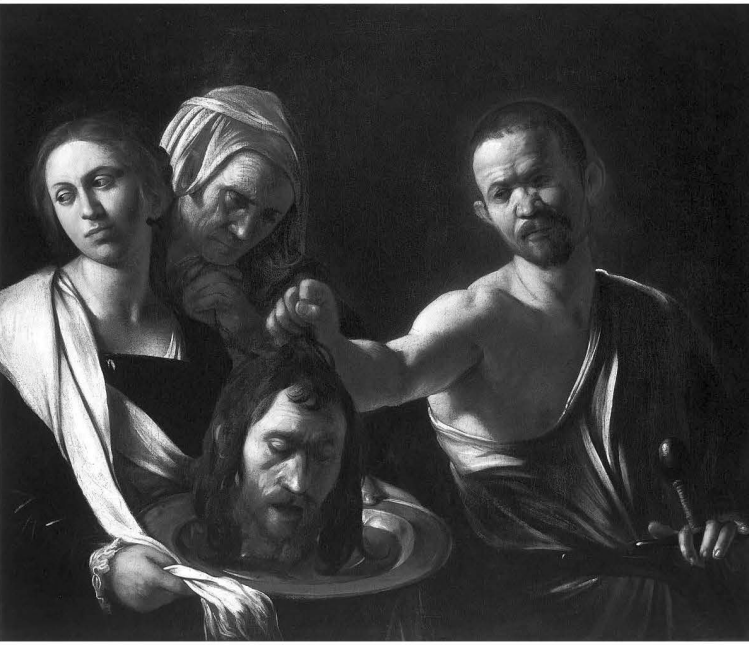
karşısında engelliyor. Burada dikkatimizi çeken asıl şey, hayvanın elimizden alınmış olması. Oysa tam tersi yorumlanıyor, biliyoruz.

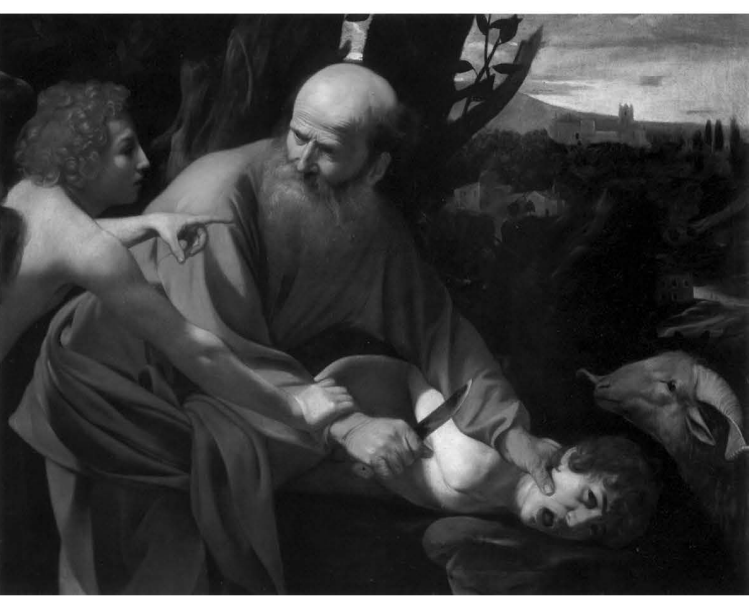
Özellikle gelenek bakımından İshak söylenine bağlı toplumların işi bana kalırsa: Çünkü söylende İshak'ın başını kesmek üzere bulunan bıçak, koçun başını kesiyor. Kurban geleneğini başlatan da, yeme kültürünü kuşatan da aynı bıçaktır. Ve şiddeti yöneten de odur. Temelde, yapılan/yapılmak istenen şey aynıdır. Bugün İshak'ın kurtulduğunu savunabiliyor muyuz? Koçun insana armağan edilmesiyle bıçağın işlevini yitirdiğini söyleyebiliyor muyuz? Herhalde budur, önemli olan. Çünkü bıçak, cinayet işlemeyi sürdürüyor. Bana kalırsa, söylen ona eylem izni veriyor. Verince, yalnızca koçun başını kesmiyor bu keskin araç; insanı hayvana bağlayan ne varsa parçalıyor. Keserek, ya da parçalayarak yemek: Elbette kültürel bir fark doğuruyor bu.

Caravaggio'nun iki resmine bakıyoruz. İshak, Doğu söylenlerinden bildiğimiz biçimde anlatılmış. Ama koç gökten gelmiyor. Yine de onun, İshak yerine kurban edilmek üzere gönderilmeyi yadırgamadığını anlayabiliyoruz. İshak, bulunduğu durumdan değil, yaşıyor olmaktan dolayı acı çekiyor sanki. Bu, Tanrı'nın hayvanı elimizden aldığı ânı gösteriyor. Ama ikinci resimde göreceğiz; Caravaggio *Son Akşam Yemeği*'nin yol açtığı durumu yorumluyor. Vaftizci Yahya'nın başı kesilmiş ve bir tabağa yerleştirilmiş. Şimdi artık masaya oturulabilir.

Edebiyatı yemek

Roland Barthes, *Metnin Hazzı*'nda, yazınsal metinlerin okura verdiği hazzı tartışıyor. Tabii yazma hazzını da bununla birlikte düşünmeli. Zira yazarın olduğu kadar





okurun da katkısıyla ortaya çıkar, bir metin. Birlikte yapılır. Yine de, her okurda farklı sonuçlar verir. Doğal olarak, yaşamımızı belirlediğini, daha doğrusu yaşamımıza "karıştığını" söyleyebiliriz. Edebiyat, organik yiyeceklerden farklı olarak, bambaşka bir yol izler bedenimizde. Zihnimizi besler, ama bir çeşit iptilaya yol açtığı için, doygunluk ya da mutluluktan çok, uyuşmaya yol açar ve metnin hazzını da belki bu uyuşma ortaya çıkarır.

Böylece yazmanın kimi zaman dışarıdan da beslenmesi gerekir. Baudelaire, yazarken bir şekilde (ne yolla olursa olsun) sarhoş olunması gerektiğini öğütlüyordu. Bu bana kalırsa hiç de "aşırı" değil. Ama bir koşul da değil. Dışarıdan gelen besinler, besini tırnak içine alarak söyleyelim, dikkatimizi dağıtabilir ve metnin verebileceği asıl hazzın belirlenememesine yol açabilir.

Okur, metni kendi baharatıyla zenginleştiriyor ve böylece kişisel lezzetini de yaratmış oluyor. Yine de, romanı ya da öyküyü bütünüyle bir yemek imgesi gibi düşünmek istemem. Yemek yemektir, edebiyat da edebiyat.

Ama Allah aşkına söyleyin: Tatsız tuzsuz bir metni kim ne yapsın öyleyse? Sevgili Erdal Öz ne güzel söylerdi: Bir hıyarı ısırdınız, acı. Sonuna kadar yer misiniz?

Aldatan dil

Şöyle söylüyor Calvino: Göstergeler oluşturur bir dili, ama bildiğini sandığın dil değildir o. Ve devam ediyor: Hiçbir dil yoktur ki aldatmasın. Sanatın seçimli dili, sanatçının ayıklayıcı emeğine ihtiyaç duyar, bu nedenle en çok güzelden söz eden dil aldatır insanı. Okur kendi hikâyesini düşünür. Bunu yaparken sanatçının araçlarını kullanır elbette; ayıklamada kullandığı araçları. Okurun kendi zihninde kullandığı seçimli dil, biraz da edilgendir.

Aldatan-aldanan ilişkisidir bu. Ama dilin aldatan özüne bakıldığında, işin daha başında benzer bir şeyi, bir önaldanmayı görürüz. Calvino sahne sanatlarının kullandığı unsurlara benzer unsurlar kullanır yazısında. Vikont ikiye bölünür. Savaş Avrupa'yı kimlik bunalımına sürükler. Göstergelerle kuşatılmış kentlerdir Avrupa kentleri; alımlayabilmek için öncelikle yalana ihtiyaç duyulur.

Av

José Ortega y Gasset, "Yaban hayvanıyla avcı arasında oluşan bu büyülü beraberlikten ansızın bir akım oluşur ve avcı avı gibi davranmaya başlar. İçgüdüsel olarak görünmemek için sinen, saklanan bir yaratık olur, ormanda çıt çıkarmadan yol alır, çevresini hayvanın ayrıntıya olan o garip ilgisiyle, onun görüş açısından algılar," der. Bu sayede insan tekniği doğal bir süreç içinde uygulamaya başlar. Bir karşıtlık vardır bunda: Teknik, insan tarafından, kendiliğinden uygulanmıştır. Bunu, filozofun da söylediği gibi, iş sırasında yaşanan değişime borçluyuz. Aynı teknik değişimi Sartre da dokumacı kızların çalışma süreçlerini anlatırken gösteriyordu. Dokuma tezgahının başındaki beden, makineye uyum sağlayarak kusursuz biçimde çalışıyor ama kafa başka yerde. Bu, zihinsel özgürlüğün nasıl yaşatıldığını da gösteren bir örnek.

Avın peşinde, hayvanınkine benzer bir yöntemle düşünmeye başlayınca, insan elbette tuzak kurmayı da öğreniyor. Avın tekniği, yapıta yönelik bir ön çalışmadır. Balıkçının oltanın ucuna sançtığı solucan, atmaca avcılarının değneklerin ucuna ayaklarından astığı kör kuşlar... Bütün bunları yapıtından kaçan yazarın döngüsel çabasına benzetmek gerekir. Büyük yapıtın peşinde tekniğe dönüşmüş bir işçidir o, Sartre'ın dokumacı kızına ben-

zer. Masasının başına oturup notlar alır, irili ufaklı yazılar yazar, bunları yayınlar da. Ama kafası büyük yapıtla meşguldür. Yine de bu sonunda hep boşuna bir çaba değil midir?

Denge

Don Kişot, eski şövalye hikâyelerinin birikimiyle kendi epik serüvenini kurmak isteyince, elindeki kumaşın böyle bir epik öyküye uymadığını, bunun yanında hafif kaldığını görmüştür. Görmüş müdür? Bunu yanıtlamakta güçlük çekebiliriz. Kahramanın yaşlı bir kumaşı vardır. Gerçi at da kendisi gibi çelimsizdir ama yine de atın her vakit bizden daha güçlü kemiklere sahip olduğunu işaret edebiliriz. Buna karşın, kahraman kemiksizdir; hayvanın üstünde dengede durabilmek için biraz ağırlığa ihtiyaç duyar ve o zırhı bulur. Cervantes'i, bu geç şövalye çağının zırhçısı olarak tanımlamalıyız. Belki yergiyle kusursuz atı dengelediği için.

Ziya Gökalp ormanı

Düşümde ziyaret ettiğim yerlere bir Ziya Gökalp Ormanı eklenmiş bulunuyor. Bir Ziya Gökalp ormanının mutlak surette alageyiklerle bir ilişkisi vardır. Böyle bir ormanı besleyen ana unsur, bir alageyiktir. Alageyik, bir erik tanesiyle sürdürür varlığını. Azla yetinen bir alageyik için böyle bir erik tanesi, hem Gökalp'in okurunu ormana bağlar, hem de yazarının durmaksızın oraya, ormana yönelen zihnini karşılayıp durur. Bu düşte, girdiğim ormanda öyleyse yalnızca izini yitirdiğim alageyiği değil, aynı zamanda bu kuralsız erik parçasını arıyordum. Ama bir ormana, şu lanetlenmiş burjuva alışkanlıklarından kesin bir biçimde sıyrılmış olarak girmek gereklidir.

Çünkü orman ve burjuva birbirini olumsuzlayan, reddeden iki şeydir. Orman varsa burjuva yoktur, burjuva varsa orman yoktur. Burjuvanın ormanını "bahçe" ya da "park" demekle nitelemek gerekir.

D. H. Lawrence, bir süre kalmak üzere gittiği bir kente gireceği zaman, yolculuk ettiği arabadan –bu bir otobüs ya da bir dostun otomobili olabilir, çünkü kendisi böyle bir araç edinmeyi reddeder– iner. Ve kenti çevreleyen ormanı yürüyerek geçer. Lawrence'ın trajedisi budur; uyum göstermez, alışkanlık edinmez. Buna karşılık, burjuva kentlerinin –yani hepsinin– yapısı ona tüm bu alışkanlıkları dayatarak ortaya böyle bir trajediyi çıkarır.

Barbarın binası

Gerçi bir bina tasarlamaya girişecek denli köklü değildir o; doğrusu evet, bir bina böyle bir özellik bekler bizden. Hele bina dediğimiz şeyi barınakla sınırlamayacaksak. Ama barınağı bir "yapı" olarak tanımlayabilmek için, sözgelimi bir ilişkiyi de –herhangi bir ilişkiyi, örneğin tanrı-insan ilişkisini– bir bina olmakla yorumlamak önemlidir. Barbar bunu yapamaz. Ama barbara nasıl bir anlam vereceğiz? Diyelim zihnimizde yerleşik bir barbar tanımı var. Bu, nasıl oluşmuş olursa olsun. Demek barbara her yerde rastlayabiliyoruz. Doğu'da ya da Batı'da değil. Öyleyse barbar yapıdan, binadan ayrılmış, onu yadsımıştır. Ama, doğal olarak her türlü yapıyı anlamak gerek bundan.

Geyik başı

Duvarda asılı geyik başı, yere serilmiş ayı postu, o berbat vitrinlere yerleştirilmiş, doldurulmuş kaz, ördek,

akbaba, kartal vesaire. Bunlar birer totem olmakla, bu saygın hayvanlara tapındığımız günlerden kalma andaçlardır. Tanrı'nın günün birinde nasıl zavallılaşacağını gösterirler.

Uyumlu

Şöyle bir kişi var: Buna biz şimdilik "uyumlu" diyelim ama uysal ve çevresine saygılı ortalama insanla karıştırılmasın. Belki uyumsuzun, ya da muhalifin karşıtı olarak düşünülebilir. Gerçi benim uyum gösteren, değişime ayak uyduran "uyumlu" kişim yine de bu tanımlara ya da bu karşıtlara sığmayacak. Ama onu biraz olsun anlatmaya çalışacağım.

Uyumlu, asla bezgin değildir ve esas olarak çalışmayı sever. Bezginliğin değerini de anlayamaz. Zira bir şeylerden bezmekle tembellik arasında fark göremez. Aslında, uyumlunun kafasını meşgul eden şey bir şeylerin ya da birilerinin toplumun başına bela olması ya da olmaması değildir. Uyumlu, bezginin ya da tembelin toplumun başına bela olmamasını, bu gibi durumların kendisine zarar vermemesi için ister. Yine de, bunu dert etmez. Uyumlu öyle bir şeydir ki, diyelim-

Sözgelimi, bir kirpi, karnını doyuracağı yeri pek seçmez. Karanlıkta, güneş altında, ormanda, bozkırda ya da çamur içinde bu kirpi karnını doyurur. Kabul etmek gerekir ki, bütün bu ortamların saldırganı farklıdır ve tehlike kirpiye her yandan gelebilir. Bu güzel kirpi, ki kendisi için tehlike, "yaklaşan şey"dir. Yaklaşan her şey tehlikedir, doğal olarak kirpi güzel bir tavşan için de dikelir, bir leopar için de. Yani, yaklaşan şeylerin bulunmadığı bir ortamda kirpi için sorun yoktur-

Böylece bu uyumlu kişi, her türlü çalışma biçimine, her türlü siyasi ortama kolayca ayak uydurur. Sorun ona bir şeylerin yaklaşıp yaklaşmaması sorunudur. Peki öyleyse, böyle bir kişi nasıl olur da uyumlu olur, ya da uyum gösterdiği şey öyleyse nedir? Uyumlu, "asıl sorun"u bir türlü görmek istemez. Genel olarak başka türlü bir yaşamı kabul etmez, hatta düşünmez bile. Uyumlu için dalkavuktur ve çıkarcıdır da diyemeyiz; sıfır noktasında durmak konusunda sinir bozucu bir kararlılığı vardır. Uyumlu için sanat boştur, bu gibi işlerle uğraşanlarla tek kelime olsun konuşmaz. Bu nedenle ayağının altındaki dünya kayıp giderken o, yüzündeki ifadeyi değiştirmeden bir şeye, sözgelimi bir direğe tutunarak ayakta kalmaya çalışır. Onun bir okur olduğunu asla söyleyemeyiz ama iyi giyinmesini bilir ve teknolojiye uyum sağlamakta da üstüne yoktur. Doğadan bütünüyle kopmuştur ve rüzgârı rahatsız edici, ağacı "yaprak döken ve yolları kapatan şey", soğuğu baş belası, sıcağı terletici, hayvanı pis olarak görür. Bazı kurtarılamaz üyeleri ise babalarına bey, karılarına hanım diye seslenirler.

Devlet gözüyle sanatçı

Açıkça söylemek gerekirse, iyi bir romanın tek satırını bile anlayamaz bizim politikacılarımız. Bir yerde karşılaştığınız zaman –bu sözgelimi bir toplu yemekte gelebilir başınıza; düşünün, başbakan çok mühim bir konuda edebiyatçıların görüşünü almak istemiş olabilir– size boş boş bakar. Yine de, belirtmeden geçmek olmaz, ille politikacı mı olması gerekir bu kişinin, nüfuzlu şahısların büyük çoğunluğu böyledir. Müdürler, işadamları, her kademeden yöneticiler... Sizi nasıl gördüklerini hemen anlarsınız, çünkü nüfuz asla kapatmaz vurukları: Normal değilsinizdir. Sürekli hayal aleminde yaşamak-

tasınızdır, çocukça sürdürdüğünüz bir yaşamınız, kısıtlı bir geliriniz vardır. Zaten o komik geliri de içki içerek çarçur edersiniz.

Sizin karşınızda, diyelim size karşı bir konuşma yapacaksa saçma sapan kafiyelerle edebiyat paralamaya başlar böyle kişiler: *Yüreğinden kopan nameler* vs vs. İşte, sizin ömür çürüterek yaptığınız şeyi o da yapmıştır ayaküstü... Hele etkisiz, politik anlamda devletin ya da işadamının başına dert açmayan kişilerdenseniz size bakışı iyice yumuşar; "hocam, iyi ki varsınız, sizin gibi değerler..." tek satırınızı okumamıştır oysa.

Ne ki, arzuladığı sanatçıyı yetiştirir sonunda. Her iktidar kendi aydınını yaratır. Bugün, bugünün aydınını görüyoruz. Eser yazılır, istenen söylenir, kese içinde altın sunulur, huzurdan böylece çekilmek olur. Soytarı geleneği bunu gerektirir.

Kafka'nın Ortaçağı

Kafka, Ortaçağ korkularının taşıyıcısıdır. Tüm imgeler bu kapıya çıkar: imparatorlar, şatolar, süvariler ve bir şövalyeyi –hem de ne yazık ki yenilmiş bir şövalyeyi– andıran böcek. Bunlar kişi için "olanaksız olan" bir yaşamı temsil ederler. Yani bireyin arzuladığı yaşamı hapseden ve bunu tek bir kişi ya da kurumun kullanımına açan sistemi. 20. yüzyılın önde gelen aydınlarının birey üzerinde bunca durmalarının nedeni ortaçağın kaosu, sistemsizliği ya da kötü sistemi değildir; modernleşme gerçekte ortaçağı bunun için kargışlamamıştır zaten. Ortaçağ, günlük yaşam için, el yordamı bile değildir. Kişi bir yerlerden yönetilir ama o yerin değil kapısına yanaşmak, bu kapıyı şöyle uzaktan bile görmemiştir. Zaman geçmek bilmemektedir; bu, şato sakinleri tarafından istenmemektedir de. Kafka'nın gördüğü, şato ile fabrikanın temelde aynı

şey olduğuydu. Kadastro memuru bu nedenle umutsuzdur aslında ama alaycılığını da bırakmamıştır elden. Ne de olsa büyük değişimler de değiştiremiyor bizi.

Dinsel ile gramer

"Hansel ile Gretel"in anafikri şudur: Üvey anneler, kocalarının önceki karılarından olan çocuklarını gözden çıkarmaya meyillidirler. Ormanda yolu erkek kardeş bulur. Çocukların öz babaları iyi kalplidir; üvey anne tarafından zorlanmış olmasa onları yanından asla ayırmaz. Yine de, onun iyi kalpliliği Tanrı tarafından ödüllendirilir; çocuklarını ormana bırakırken çektiği samimi acı, Hansel ile Gretel'in eve inci gerdanlıklarla dönmesi nedeniyle mutluluğa dönüşür. Üstelik katmerli bir mutluluktur bu: Çocuklar döndüğünde üvey anne ölmüştür. Fakat düşsel ev –çocukların ormanda karşılaştıkları çikolatadan yapılmış ev– üvey anne imgesini ormanın içine taşımaktadır. Nitekim görünürde çikolatadan, şekerden yapılmış bu ev –ikinci evlilik– gerçekte ya da düşün içinde açılmış ikinci bir gerçeklik alanında cadıya aittir. Ve elbette cadının çocuklara seslenişi de üvey anneninkiyle aynıdır. Söze hakaretle başlar, onlara katı, kısa cümlelerle emirler verir. Hansel'i, kilo almaya müsait bulur ve onu daha sonra yemek üzere beslemeye başlar. Cadının, ya da üvey annenin daha sonra yemek üzere beslemek için Hansel'i seçmiş olmasında da bir cinsiyet ayrımı söz konusudur, zira iyi beslenirse pekâlâ Gretel de kilo alabilir. Tabii burada unutulmaması gereken bir şey daha var: Ormandan çıkıp eve dönmek üzere geçtikleri yollara çakıl taşları bırakmayı akıl eden de yine Hansel olduğuna göre, üvey annenin asıl öfkesinin ona yönelmesi kaçınılmazdır. Ama bu elbette Gretel'in de yeneceği gerçeğini değiştirmez.

Sonuç olarak, düşsel üvey anneyle –cadı– gerçek üvey anne aynı anda ölürler. Üstelik fırında. Yani yiyecek olmadığı bahanesiyle çocukların ormana terk edilmelerini işaretleyen göstergede.

Burjuva, yanı başındaki ormandan yararlanmasını bilmez. O, parkları sever. Ve kıtlık dönemlerinde de değişmez bu. Kıtlıkta çocuklarını terk eder. Üstelik bunu dinsel çıkarımlarla perdelemekte de üstüne yoktur. Dinsel çıkarımda, bildiğiniz üzere, üvey kötüdür. Ve kadın da kötüdür. Ve ne yazık ki, olup bitenlerin sorumlusu da onlardır.

Tehlike karşısında aydın

Çoğu aydınımız, hele çoğu köşe yazarlığı yapan aydınımız, emperyalizmin haklı olduğunu tespit etmiş durumda. Bu durumda, yani eğer emperyalizm haklıysa –ki baskın gücü isterseniz başka biçimde de adlandırabilirsiniz– en iyi yol onu hiç dikkate almamaktır. Görmediğiniz şey hakkında yargı bildirmek zorunda değilsinizdir. Böylece her durumda şanslı sayılırsınız. Gerçek, büyük tehlikeden uzak durmuş, yine de aydın kişiliğine yaraşır muhalif tutumu korumuş olmak. Ne güzel değil mi? Böylece vicdanı da rahatsız etmemiş oluyorsunuz.

Anlam

Bir metnin "zor" ya da "anlaşılmaz" olması, bakıldığı zaman, özellikle iyi edebiyat okurları için olası değildir. Çünkü iyi bir okur metni anlamaya çalışmaz; anlamak, bireyle ilgili bir şeydir, metin bakımından ne ifade eder? Zira kimi okur için *Dede Korkut Hikâyeleri* de anlaşılmaz değil midir? Hele yorumlanmamış, bugünün diline aktarılmamış bir metinse elindeki? Tabii çağdaş metinler için

olduğu kadar, klasikler için de geçerlidir: *Suç ve Ceza*'dan ne anlaşılıyor örneğin?

J. L. Austin, *Söylemek ve Yapmak* adlı denemesinde edimsel sözceler meselesini açıklıyor ve gündelik iletişim dili üzerinde duruyor. Sözceleri "karavanalar", "isabetsizler" , "içtenliksizler" gibi sınıflara ayırıyor. Sözgelimi, birine başsağlığı diliyorsunuz ama üzgün değilsiniz aslında. Şimdi burada bu tek cümlenin (başın sağ olsun) "anlamı" kim için nedir?

Bölünme

Balık, Ahab'ın göğsünde atan bir komşu kalp gibidir. Bu, kendi kalbinden başka bir kalp olduğu için onu ve onun bilincini –çünkü fiziksel bölünme, bölünmenin yalnızca yarısıdır– bilincini ikiye böler. Doğal olarak Ahab, bölünmüş iki parçanın peşine düşer. Uzamda iki nesneyi aramanın, bir roman kahramanı için, tek yolu vardır; bölünme. Böylece *Moby Dick*, iki nesnenin peşine düşmüş iki nesnenin hikâyesi olup çıkar.

Kervansaray

Bir kervansaray, bizim zaten topluca yalnız olduğumuzun göstergesidir. Herkes yalnızdır. Ama bir aile, bir mahalle, bir kent de yalnızdır. Kervansaray bunu bize kanıtlar. Ayrıca dünyadan korktuğumuzu da kanıtlar. Topraktan, ağaçtan, denizden korkarız ki sorma. Sözgelimi gemiye bineriz, küpeşteye yaslanıp manzaranın keyfini çıkarırız. Ama bunu gemide ya da kıyıda yaparız yalnızca. Denizi salt deniz olarak düşün bakalım. İnsan, ürperir korkudan. İşte sana en büyük kâbus. Denizin ortasında kalakaldığın zaman. Burada düşüyorsun, yine düşüyorsun, ama usulca. İster istemez soluğunu yine tutacaksın.

Böylece su senin ölümünü yavaşlatıyor. Yere çarpmayacağını, en azından yere indiğinde hayatta olmayacağını biliyorsun. Bu nedenle dünyadan korkarız. Kendimizden de korkarız. Kervansaray bunları kanıtlar: Dünyadan da korkarız, kendimizden de.