Faruk Duman

Tom Sawyer'ın Kitap Okuduğu Kulübe



can deneme

FARUK DUMAN

TOM SAWYER'IN KİTAP OKUDUĞU KULÜBE

© 2015, Can Sanat Yayınları A.Ş.
Tüm hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

1. basım: Kasım 2015, İstanbul
Bu kitabın 1. baskısı 2000 adet yapılmıştır.

Düzelti: Aylin Samancı, Mert Tokur
Mizanpaj: M. Atahan Sıralar

Kapak tasarımı: Utku Lomlu / Lom Tasarım (www.lom.com.tr)

Kapak baskı: Azra Matbaası
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi D Blok 3. Kat No: 3-2
Topkapı-Zeytinburnu, İstanbul
Sertifika No: 27857

İç baskı ve cilt: Ayhan Matbaası
Mahmutbey Mah. Devekaldırımı Cad. Gelincik Sokak No: 6 Kat: 3 Güven İş Merkezi, Bağcılar, İstanbul
Sertifika No: 22749

ISBN 978-975-07-2774-0

CAN SANAT YAYINLARI
YAPIM VE DAĞITIM TİCARET VE SANAYİ A.Ş.
Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
canyayinlari.com
yayinevi@canyayinlari.com
Sertifika No: 31730

FARUK DUMAN

TOM SAWYER'IN KİTAP OKUDUĞU KULÜBE

DENEME

can

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
Adasız Deniz, 2010
İncir Tarihi, 2010
Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur, 2012
Baykuş Virane Sever, 2013
Köpekler İçin Gece Müziği, 2014

FARUK DUMAN, 1974'te Ardahan'da doğdu. Ankara Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Kütüphanecilik Bölümü'nden mezun oldu. *Av Dönüşleri*'yle 2000 Sait Faik Hikâye Armağanı'nı, *Keder Atlısı*'yla 2004 Haldun Taner Öykü Ödülü'nü, *Adasız Deniz*'le 2011 Memet Fuat Deneme Ödülü'nü, *İncir Tarihi*'yle de 2011 Yunus Nadi Roman Ödülü'nü kazandı. Can Yayınları'nda editör olarak çalışmaktadır.

İçindekiler

Çocukluk Çağı 13
İlk Okumalar 15
Kaz 18
Çocukluğa Özlem 20
Masalların Dili 22
Kureyş'in Kurtlarını Beklemek 24
Dil 33
Folklor 35
Okurdan Ne Bekleriz 37
Yazardan Ne Bekleriz 39
Köroğlu 41
Yaratıcı Yazarlık 44
Totaliter 45
Hasan Ali 46
Gürz 49
Yalnızlık 50
Kahramanların Gölgesinde 54
Kendinden Bir Parça 58
Tahsin Yücel 62
Halk Hikâyesi 65

Güzellik 67
Rüya 70
Germinal 74
İntihar 77
Tren 81
Okumak 87
Füruzan 89
Erdal Öz 92
Ferit Edgü 96
Doğa 101
Bıçak 104
Yaşar Kemal 108
Bozuk Form 116
Gösteri 118
Betimleme 121
Oidipus 123
Bulamayan 128
Taşra 131
Kasaba 134
Kovada Bulut 137
Yine Klasikler 142
Zorbanın Sonu 144
Dil Devrimi 145
Yürüyen Ağaçlar 148
Leopar 151
Dizin 155

ve kaçın içinizde taşıdığınız sonsuzluktan

Baudelaire

ÇOCUKLUK ÇAĞI

Çocukluk çağı nice zengin çağdır; insan, zihninin bütün yaratıcı ataklığını doyuncaya kadar yaşar. Her nesnede başka nesnelerin izini görür, her gün yeni bir şeyle tanışır. Doğa bitimsiz bir serüvenler ağıdır onun için. İnsanın keşif yüzyılıdır, önyargı diye bir şey yoktur. Zira et tazedir daha, kanın önünde engel bulunmaz, akıntı da süreklidir, rüzgâr da. Stevenson, *Define Adası*'nın çocuk kahramanı Jim Hawkins'i çocukluğun atak, meraklı, evrensel dünyasından çıkarıp getirmiştir. Böyle bir çocuk, dünyayı tanıyabilmek için yanıp tutuşur. Ve bunun için ne vardır elinde, öncelikle? Düşler. Bir gün Hawkins'e tek bacaklı, kötü bir korsandan söz ederler. Bunun üzerine çocuk, bir yandan o korsanı (John Silver'ı) aramaya (bunun için dört peni kazanacaktır ayda) bir yandan da düşler görmeye başlar: "Tek bacaklı kötü adam bizim oralara uğramadı, ama her gece düşlerimden çıkmaz oldu. Fırtınalı gecelerde rüzgâr bizim hanın duvarlarını döver, kıyıdaki kayalıklarda dev dalgalar gürlerken ben yatağımda korkuyla büzülür, o tek bacaklı adamın şeytan yüzünü bin bir biçimde düşünürdüm."[1] Kişinin serüveni

1. Akşit Göktürk çevirisinden.

de böyle başlar, esasta insanlığınki de: Aradığımız şeye türlü biçimler yakıştırır, onu bin bir olasılıkla düşünürüz. Acı, korku ve yaratıcı coşku iç içedir. Çocukluğunu acıdan, korkudan ve düşlerden uzak anımsayanlara ne yazık, etin tazeliğine yanıt vererek serüvenlere atılanlara ne mutlu.

İLK OKUMALAR

Demiryolu lojmanlarında otururduk. Ağaçlar içinde bir küçük mahalleydi burası. Dokuz taş ev vardı topu topu. Mahallenin çocukları olarak birlikte okula gider, birlikte saklambaç oynar, yaz gecelerini mahallenin ortasında bağdaş kurup birbirimize korku hikâyeleri anlatarak birlikte geçirirdik. Böyle gecelerde evlerimize girmek istemez, yaz tatilinin keyfini çıkarabilmek için elimizden geleni yapardık. Anlattığımız hikâyelere kendimizi öyle kaptırırdık ki, gece yarısına doğru akasya ağaçlarından kara gölgeler sarkardı. Bir köşede ak bir keçi peyda olur, hayvan yanımıza sokularak bir zaman sonra bizimle konuşmaya başlardı. Soluğumuzu tutarak dinlerdik onu. Bazen küçükler hafiften ağlamaya başlar, titreyerek bize sokulurdu. Onları anlatılanların yalnızca birer hikâye olduğuna inandırmak için akla karayı seçerdik. Hoş, keyfimizi kaçırırdı bu. Çünkü hikâye, üzerine titrenilesi bir şeydir; büyüsü hemen kaçıverir ve baştan alındığında asla aynı tadı vermez.

O günlerde ben bir yandan kitap okumanın tadını da artık almış bulunuyordum. Jules Verne'i, Mark Twain'i okuyordum. Kendimi bütünüyle edebiyatın, daha doğrusu hayal kahramanlarının dünyasına kaptırmıştım. Sözgelimi Tom Sawyer gibi yaşamak istiyordum; el yapı-

mı araçlarla (bir sırt çantası, bir yelek, bir bıçak, bir sapan vs.) balta girmemiş ormanlarda dolaşmak, ücra bölgelerdeki mağaralara gizlenmiş hazineleri ele geçirmek, hırsız ve dolandırıcılarla savaşmak... Ve tabii kendim için, kendi ellerimle bir ağaç ev inşa etmek... Bu durum bende varlığını hâlâ korur. Kişisel özelliklerimin pek azından hoşnutumdur. Çocukluk düşlerimi bugün de büyük oranda taşıyor olmak, bunlardan biridir örneğin.

O günlerde, elbette kendi ağaç evimi de inşa etmiştim. Yaşlı bir akasya ağacının dalları arasına kurmuştum bu evi. Ev dediysem, irice bir koltuk büyüklüğündeydi. Halatlar yardımıyla tırmanır, böylece akasyanın yaprakları arasında kaybolur, kitaplarımı burada okurdum. Özellikle yaz akşamları, evlerine dönenleri, kapı önlerinde salça ve turşu hazırlayan teyzeleri, köpeklerle kedileri ağaç evden seyretmek büyük eğlenceydi benim için.

Burada, yaprakların arasında saklanmış bir kaplan gibi hissedersiniz kendinizi.

O güzel kokulu akasya ağaçları bana çok şey öğretmişti. Örneğin, ağacın dış kabukları kolay sökülürdü. Ve çakı yardımıyla şekil vermek için birebirdi. Kolay ufalanmaz, rahat yontulurdu ve bu nedenle ince işler için de elverişliydi. Küçük biblolar yapılabilirdi bunlarla.

Ben o günlerde kuklalara meraklıydım. Küçük çakımla ağaç eve tırmandığım zaman kabukları yanıma alır, burada kuklalarla oyardım. Kollarla bacakları, gövdeyi ayrı ayrı oyar, sonra bunları misinalar yardımıyla birbirine bağlardım. Çok ilgi görürlerdi. Ben bu kuklaları o zaman beğenenlere armağan ederdim, saklamadım.

Yine de bu bana yeterli gelmiyordu. Bir gün, eski kümeslerden birini onararak burada yaz boyu Karagöz gösterileri düzenlemeye karar verdim.

Karagöz Sineması'ndan para kazandığımı saklamayacağım.

Yaz başında mukavva Karagöz takımımı, giriş biletlerini hazırladım, yardımcılarım aracılığıyla gösterinin duyurusunu yaptım. Kümes bu arada temizlenmiş, devasa bir perde hazırlanmış, mumlar yedeklenmişti. Ve tabii afişler de mahalledeki akasya ağaçlarına asılmıştı.

İlgi gerçekten büyük olmuştu. Büyüklerden bile gelenler vardı. Karagöz'le Hacivat'ı inceli kalınlı seslerle konuşturuyor fakat ne olursa olsun oyunların asıllarına sadık kalmaya çalışıyordum. Karagöz'e saygısızlık etmekten korkuyordum; sanırsın yasalar beni izliyor... Sağ olsun, o zamanlar çok sevgili bir sınıf öğretmenimiz vardı, bana Karagöz metinleri getirmişti. Belki o nedenle, ezber etmiştim bu oyunları.

Bir süre bu Karagöz gösterileri sürdü. Bana ayrı bir gözle bakıyorlardı; büyükler uzaktan tatlı tatlı süzüyor, yaşıtlar Karagöz'ün incelikleri hakkında bana soru yağdırıyorlardı. Böbürleniyordum.

Yine de şunu belirtmeden bitiremeyeceğim; hem bu, bu hoş Karagöz anısının nasıl sona erdiği konusunda da fikir verecektir: Bizim gibilerin anlayamadığı, düşler dünyasının asla gerçek olmadığıdır. Elbette şikâyetçi değilim bundan. Sözgelimi, matematiği, ticareti ve bunlara benzer şeyleri öğrenmedim. Ne iyi. Fakat çocukluğuma bakınca; zaten öğrenemezdim de... Zira arkadaşlarımdan biri, kafası bu işlere basan çakı gibi bir çocuk, hemen benim Karagöz Sineması'na rakip olmuş, evlerinin bahçesinde bir sinema da o açmıştı. Fakat onda bir yenilik vardı: Ezberlenmiş Karagöz oyunları yerine doğaçlama kovboy filmleri gösteriyordu. Red Kit biçiminde kuklalar hazırlamış, böylece benim tüm seyircimi de elimden almıştı.

KAZ

Ustamız Âşık Şenlik büyük olasılıkla kaz kanatlarıyla yazıyordu. Şiirlerinde kazın olağanüstü estetiğine, zarafetine, gururlu çığlığına benzer bir deyiş vardı. Kızlarla kazlar. Bunların, Kars'ın kadim kültüründe birlikte anıldıkları çoktur. Benzetmeyi bugünün cavşamış bakışıyla anlamamız olanaksız. Kaz hem yaşam kaynağı, hem güzellik unsurudur çünkü Kars için. Bu, benim çocukluğumda da böyleydi, hani o hayal meyal anımsanan uzak çocukluk.

Ne yazık ki köy yaşamına yetişemedim; babamın memurluğu nedeniyle yerleştiği kent merkezini daha çok anımsıyorum; trenlerin tıkırtısını, soğuk, karlı geceleri ve Kars'ın efsanelerle dolu yapayalnız zamanlarını.

Demiryolu lojmanlarında oturur, kar altında geçirilen uzun kış aylarını türlü zorluklarla atlatır, yazları, bir götüren olursa köyümüzün hasretle andığımız toprak damlı evlerine giderdik. Elma bahçelerinin, erik dallarının altından geçerek. Sincapların, ceviz ağaçlarında çokuşmuş kuşların arasından. Bilirdik ki burada bizi ninelerimizin, dayılarımızın kış için hazırlayıp sakladıkları kazlar beklemektedir; "payımız"a düşeni alırdık böylece.

Kaz, yaz aylarını ak bir yumak gibi oradan oraya dolaşarak geçirir. Küçük kaz çobanlarının refakatinde. Ço-

cuklar ki onlar kaz gibi tıslayıp ellerindeki kızılcık sopalarını çalılıklara vurarak bu ak hayvanları "otarma"sını pek iyi bilirler. Canları sıkılır hep. Burunları sürekli damlar ve ille ayak parmaklarından biri dışarıdadır. Yine de, o kısacık yaz aylarının, üşümeden geçirilen o şahane günlerin tadını çıkarırlar. Elleri ceviz karası olur. Ve solukları erik kokar. Zira pişiden ve erikten çok şey de yemezler genellikle.

Kazın yağlanması ve irileşmesi için kar görmesi gerekir. Etinin lezzeti de bu yağlanmadan gelir. Yine, kışı çıkarabilmek için kazı nasıl saklamalı? Ona o unutulmaz tadı nasıl vermeli? Büyüklerimizin meşhur Kars kazı için uyguladıkları yöntem şudur: Ekimde kar yağmaya başlar. Kasım ayı geldiğinde artık ortalık buza kesmiştir; dışarı çıkılamaz, yapılacak iş kalmamıştır. Kaz da göreceği karı görmüştür. Uzun kış için kaz hazırlığı başlayabilir: Kesilir. Çocukların hüznü bence biraz da buradan gelir.

Haşlanıp temizlenmiş kaz tuza basılarak on gün bu tuzda bekletilir. On gün sonra çıkarılıp sıcak suda tuzu iyice temizlenir ve dışarıda, ayazda ağaç dallarına asılır. Kaz bu dallarda kurur. Bundan sonra bozulmaz. Kış boyunca evdeki soğuklukta durur, beyaz pirinç pilavının yanında yenir. Ayazda kurutulduğu sırada onu geceleri içeri almak gerekir; kurttan, köpeklerden korumak için. Eti tavuk ve hindi etine asla benzemez, hiçbir şeye benzemez. Eşsizdir.

Kaz etinin sert olduğu, destanlara geçmiştir. Kaygusuz Abdal, "Kırk gün oldu kaynatırım kaynamaz," diyor. Yanlış tarifle yola çıkmış olmalıdır. Yine de Kars usulü kaz başka. Yiyene, bu kutsal tadı bilene, afiyet olsun.

ÇOCUKLUĞA ÖZLEM

Başından beri, edebiyat metinlerini olduklarından daha başka bir şey olarak okumaktan hoşlandım. Zaten okurun bu anlamda doğal bir özgürlüğü yok mudur? Sözgelimi, bir *Suç ve Ceza*'yı, bir *Savaş ve Barış*'ı belki kaç okur kaç değişik anlamla okumuştur şimdiye dek. Diyeceğim, klasik metinler için olduğu kadar, çağdaş, gelenekten uzaklaşmış metinler için de böyle bu. Zihnimiz edebiyat metinlerini tamamlıyor, değiştiriyor, eksiltiyor, çoğaltıyor ya da azaltıyor. Bence iyi bir okurun yapması gereken, bir romanla ya da bir öyküyle baş başa kaldığı zaman tüm özgürlüğünü verebilmektir ona. Yapıta verilen özgürlük, okurun kendi kendine verdiği özgürlük olacaktır sonunda.

Bu, o metnin yazarı için de geçerli elbette. Yazar, metnine o özgürlük alanını açabilmelidir. Bu kahraman böyle konuşur mu? O tarihte pantolon giyilir miydi? (Ki bu anlaşılır yine de çünkü sonunda, sahnede bir gerçeklik duygusu da yaratmak isteyebilirsiniz) Ama alanınızı açabilmelisiniz sonsuzca.

Bu gözle bakınca, *İncir Tarihi*'ni (çocukluğumuzun unutulmaz maceralarından birini yazmak istiyordum ben: gemi, korsanlarla savaş, ıssız ada) bir tarihsel roman olarak belirlemek olanaksızdır benim için. Çocukluğa

özlem romanıdır. Zeyrek ve Ümmik, biz oluyoruz. Yine de hemen belirteyim; bunu kitap basılı olarak elime geçince düşündüm ama kalemin yazdığı her zaman insanın düşündüğünden çok başkadır. Ve kimi imgeleri anlayabilmek, yazar için de olanaksız olmuyor mu? Ne mutlu, yazdığından emin yazara. Ama o, ben değilim.

MASALLARIN DİLİ

Bir arkadaşımla, masalların dili üzerine konuşuyorduk. Neden masallar çoğu olguyu –örneğin kötülüğü, iyi kalpliliği, tekinsiz kişilerle uğursuz birtakım önsezileri– yoğun simgelere dönüştürüyor, diye sordu arkadaşım. Aklıma çoğu masal kahramanının gözünün önündeki tehlikeyi göremeyişi geldi o zaman. Kapı çalınır, içeriye bir cadı olduğu her halinden belli yaşlı bir kadın girer. Elinde bir sepet dolusu parlak, göz alıcı elma vardır. Prensesin bu elmayı yememesi gerektiğini daha kapı açılır açılmaz anlarız. Biz anlarız –zira bunun biz okurlar için *düzenlenmiş* olduğu açıktır– ama prenses, öbürlerinden de parlak, açıkça olağandışı görünen o elmayı alır ve daha ilk ısırıkta bayılıp gider.

Özellikle sözlü geleneğin ürünü olan halk masallarında, yalnızca dilin değil, sahnelerin de sürekli parlatıldığını, zaman içinde anlatıyı sadece bir fikir olmaktan çıkarıp ortak bir yazınsal ürüne dönüştüren sınırsız bir çalışmanın sürdürüldüğünü görürüz. Kişiler, olayların aktarılması adına birer simgeye, cansız birer araca dönüştürülür. Bizden –bu masalı dinleyen kişiler olarak– prensesin o sırada ne hissettiğini değil, yaşamın nasıl da tehlikelerle dolu olduğunu düşünmemiz istenir. Anlatıcı, düşüncesini salt bir cümle olarak değil, açıkça görsel, somut bir nesne biçiminde önümüze koyar.

Yine de bu, masal anlatıcılarının fazlasıyla gerçekçi olduklarını göstermez. Ama belki en çok masallar, hikâyenin uyarıcı, dünya hakkında söz söyleyen bir şey olduğunu kanıtlar. Sanki şunu söyler: Evet, burada hoş bir dekor var ama bu dekordan senin neyi çıkardığın önemli...

Zira bu, masalların oluştuğu –elbette dünya bir zamana kadar masal oluşturan bir yerdi– çağın koşullarının incelenmesi gerektiğini gösterir. Kentler surlarla çevriliydi. Sur, düşmanın kente girmesini engelliyor, yaklaşan tehlikenin gözlemlenmesine olanak sağlıyordu. Doğal olarak surun dışında kalan yerlerin aynı zamanda dünya dışı sayılması gerekiyordu. Zaman, günlük yaşamın huzurlu bir biçimde geçirilmesi anlamına gelmiyordu yalnızca. Zaman biraz da surlara yaklaşacak düşmanın beklenmesi demekti.

İnsanın, bana öyle geliyor ki geceyi ve sur dışını akıl yoluyla açıklaması gerekiyordu. Peki, ne için? Herhalde, burada biraz sistem dışına çıkıyorum; hükümdarların kent surlarını sevdikleri anlaşılıyordu. Masallar üretip duran halk, kendilerini düşmandan koruyan suru icat ettiği için hükümdarlardan hoşnuttular. Bu da sur içinde kalan hayatın en azından hükümdar için yaşanılası bir hayat olduğunu gösteriyordu.

İnsan, masalı korku yoluyla üretir. Hikâye edilen kişilerin birer cansız simgeye dönüşmeleri bu nedenledir. Aslolan, korku unsurlarını taşımalarıdır çünkü. Psikolojik durumları değil.

KUREYŞ'İN KURTLARINI BEKLEMEK

Dedem, diyor öykünün anlatıcısı, iflah olmaz bir hayalci ve iyi bir masal anlatıcısıydı. Ama, diye ekliyor hemen, tümüyle gerçekdışı bir hikâye anlatacak son kişiydi. Neden? Öyküye bu cümleyle başlamamız anlamlı. Bu noktadan yola çıkarak bazı hazırlıklar yapabiliriz. Masal anlatıcıları, özü (öykünün özünü, odak noktasını, *fabula*'yı –sözcüğün Latince anlamından farklı olarak–) taşıdıkları ve sürdürdükleri için gururlu ve bilge kimselerdir. "Kureyş'in Kurtları" öyküsünün dede karakteri de bir örneğidir bunun. Aktardığı söylence ve masalların özünü bilir. Dolayısıyla, zihninde taşıdığı öyküsel anlamın değerini de bilir. Bir öykünün bize aktardığı şey (ileti), bizim dünyamızda zaten var olan başka şeylere (gerçeğe) kıyasla çok daha değerlidir. Abartmış olmamak için kısalım; en az gerçek değerindedir. Eskilerin deyimiyle *misal*, herkesin kolayca ulaşabileceği bir şey değildir. Çarşıda pazarda satılmaz. Birinden, sözgelimi bir dededen bir misal almak için, hiç değilse o misalin değerini bilecek bir olgunluğa erişmiş olmak gereklidir. Çünkü o misal, o öykü kolay taşınmamış, geçen zamanlar boyunca zorlukla korunmuştur. Öykü anlatıcılığı bir tür delilik sayılabilir mi? Neden olmasın. Ama ondan öte, delilikten bir nebze daha üstün bir yanı da yok mudur? Hayalcilik bakımın-

dan iflah olmamak gereklidir; öyle ki, hayal dediğimiz şey belli bir düzen ister. Yani kurgu yeteneği gerektirir.

Yine de, hemen belirtiyor anlatıcı, dede tümüyle gerçekdışı hikâyeler anlatmaz. Halk anlatılarının gerçekdışılığı, gerçeğin tümüyle dışında değildir. Dede bu tür bir kıyaslamayı aklından bile geçirmez. Hikâyelerin gerçek sayılmaması gibi bir olasılık onun gözünde yoktur. "Bir zamanlar" olmuş bitmiş bir şeyi aktarmakla görevlidir o. Halk anlatıcılarının tümü böyledir. Modern edebiyata kadar, sözlü kültürün taşıdığı ve dil bakımından sürekli yenilediği hikâyeler misal görevi görür, geçmişin deneyimlerini aktarırlar. O nedenle öze bakılır; metinde, anlatıda gerçekdışı, gerçeğin bir parçası, bir aracı olarak görülür. Bir kere araç olmaklığı bir kenara koyuldu mu, onun yeni bir gerçek olduğundan da kuşku duyulamaz. Elbette gelmiş geçmiş tüm inançları da içinde taşır ve dünyayı da o metin, o inançların ışığında yorumlamaya başlar. Geleneksel anlatı, geleneksel bakış açısıyla ele alınır.

Doğal olarak modern fantastik, halk anlatılarının içerdiği masalsı gerçekdışının tamamen dışındadır. Bu nedenle dede, tümüyle gerçekdışı hikâyeler anlatacak son kişidir. Ama anlattığı hikâyelerin anlatısal (dilsel) değerinin de farkındadır elbette. Torununu büyüler. Ona parça parça dil tadı verir. Kurgusunu sürdürür hep; günlük hayatın içinde, yemek yenirken, at sırtında bir yerden bir yere gidilirken onu etkisi altına alır. Torununu (okurunu) kışkırtmaktan geri durmaz: Ne dersin torunum, diye orta yerden sorar sözgelimi, bir insanın ölürse toprağa gömülmesi mi, gömülmemesi mi iyidir? "Kureyş'in Kurtları" öyküsü bu soruyla birlikte hareketlenmeye başlar. Dedenin birinci bölümde başlayan betimlenmesi ikinci bölümün yarısına kadar sürmüştür. Ama betimleme de kendi içinde hareket barındırır elbette. Yan karakterler-

den Ağuiçenlerden Gülabi (bu yan karakterin ileride başka bir öyküde karşımıza çıkmasını isterdim doğrusu; zira dedenin bu eski arkadaşı ansızın karşımıza çıkar, bir yandan keyifle çayını içerken bir yandan da dağın öte yüzünde ölümün gölgesinin dolaştığını söyler, onun dilinden hikâyeler dinlemek de bu nedenle lezzetli olacaktır) birden gelip birinin ölümünü haber vermiştir. Gülabi'nin de dedenin de ölüm acısı duymadıklarını, tersine, dillerindeki ahenge, tatla höpürdettikleri çaylarına bakacak olursak, hatta bu taze ölümden memnun olduklarını bile söyleyebiliriz. Sonunda dede, gözleri önce mavileşip sonra grileşmiş, ardından, demek o da gitti, demiştir. Öyle ya, hiç dolmayacak orası.

Zira, onun tasarımında öbür tarafta da aslında bir yaşam vardır. Ne ki, bu canlı ve kıvıl kıvıl hangar bir türlü dolmamaktadır işte. Ama bu taraftakilerin elini güçlendiren (bu tarafa durup durup belirtiler taşıran) cennet ve cehennem, her ses verdiğinde bizim için yeni olanaklar doğurmaktadır. Her ölüm ardında ya bir hikâye bırakır ya da ölenin bir hikâyesi bu taraftaki yaşamda (somut yaşamında) oluşmamışsa bile, orada, öbür tarafta pekâlâ oluşabilir. Kişi öldükten sonra bir efsaneye, olmadı bir hikâye kahramanına dönüşebilir yani. Ve ölümle birlikte söz yeniden gündeme gelir. Dede ile torun, cenazeye birlikte gitmeye karar verirler. Yolda (bilindiği gibi, hikâyenin en doğurgan mekânı yoldur, *Binbir Gece Masalları*'ndan, *Gılgamış*'tan bu yana) dede en sevdiği kimliğine bürünür (hikâye anlatmadığı zamanlarda kim bilir ne aksi bir ihtiyar olmaktadır) ve okurunu kışkırtmaya başlar (bir yandan sinsice gülümsemektedir de): Geçmiş hassastır, ilgi göstermezsen çürür torunum, diye başlar. İnan Çetin eski anlatıcıların huyunu bilir; bu gibi kimseler günlük yaşamda sessizce vakit geçirebilirler. Ama başkalarını dinleyip dinleyip de "doldukları" zaman, ağızlarının

bir kenarında yıllardır saklayıp da usandıkları o tatlı "bakla"yı nihayet hak edenlere göstereceklermiş gibi hikmetli ön cümleler sarf etmeye başlarlar. Geçmiş hassastır, demek, az önce yukarıda da değindiğim gibi, geçmiş ve geçmişle birlikte öbür taraf hep canlıdır, demektir. Tümden yok oluş yoktur. Neden? Tümden yok oluşun kabul edilmesi için evrenin yeniden patlaması gerekir. Bellek vardır çünkü. İlgi göstermezsen çürüyecek bir bellek. Bugün bizim tüm toplumsal alanlarda yaşadığımız gibi. Dede bilmecemsi ilk yol cümlesini böylece torununa söyler. Çevrede dağlar püfür püfür esmekte, sisli uzaklarda ölüm gerçekten de soluk alıp vermektedir. Bir zaman yol alırlar. Neden sonra dede yeniden söz alır ve torunu kışkırtmaya devam eder: Ne dersin torunum, bir insanın ölürse toprağa gömülmesi mi, gömülmemesi mi iyidir?

Torun (okur), dedesinin bu sorusuna şaşırır. Daha önce hiç, gömülmeyen bir ölü görmediğini söyler. Söylenceleri dinleyebilecek ya da onlardan haberdar olabilecek yaşa yeni gelmiştir henüz. Doğal olarak, daha önce, "Kureyş'in Kurtları" efsanesini duymuş olsa bile anlamlandıramazdı. Bu küçük yaşı metnin tutumundan çıkarabiliyoruz. Ama asıl anlatıcı elbette bu çocuğun büyümüş bilincidir. Dedesi ona sorular sorar ve kendisiyle birlikte torununun da düşünmesi için zaman tanır. Dostunun gömüldüğü mezara ifadesiz gözlerle bakar, "kederini akıtmak için bir ağaca" yaslanır. Dedenin evren tasarımı içinde yer alan nesneler öyle geçişkendir ki, ağacın oraya sırf dede için daha yeni geldiğini, mezarlığın manzarası olmak için dağların ikide bir eğilip büküldüğünü rahatlıkla düşünebilirsiniz. Sonunda görevlerini yerine getirip (ama dede aslında dostunun gömülmesinden çok aklındaki söylenceyi düşünmektedir hâlâ) yeniden yola koyulurlar. Adam yolda bir bilgi daha verir torununa: Ben geçmişimi yalnızca insanlarla değil, şu gördüğün dağlar-

la, tepelerle, ormanlarla da paylaştım torunum. Öyleyse kahramanımızın şöyle düşündüğünü çıkarabiliriz: Geçmişimize dönüp baktığımız zaman, yaşamımızı tek başımıza yaşamadığımızı göreceğiz. Ama bu, onu sırf ailemizle, arkadaşlarımızla geçirdiğimiz anlamına da gelmez. İnsan zamanın birinde yüzünü serinletip geçen bir rüzgârı bile unutamaz. Sanki o rüzgâr hep o yerde durur ve bizimle yaşammızı paylaşır. Ama sonra o da ölür, biz de. O da geçmiş olur, biz de. Bir bakıma, orada o rüzgâr estiği için biz, biz olmuşuzdur. Zira o olmasaydı, bizim de o anımız olmayacaktı.

İbrahim Sani (anlatıcı dede) menkıbe yazarlarını da anımsatır, medrese görmüş eski tip entelektüelleri de. Öykünün burasında, yani İbrahim Sani'nin torununa kesintisiz aktardığı hikâyede, anlatıcının gizemli bilgeliğini iyice yakından görürüz. Şöyle olur: Dede, torununa benim adımın da geçtiği bir hikâye duymadın mı hiç, diye sorar. Çocuk işittiği bölük pörçük öyküleri anımsar elbette ama, bunları başlı sonlu bir de dedesinden dinlemek istemektedir. Onun için birinci eldir dedesi çünkü. Esası söyleyecek kişidir. Çocuk doğru bilginin yanında, elbette dil tadının da peşindedir. Merak ediyorsan anlatabilirim tabii, der İbrahim Sani (oysa ne merakı; başından beri bir şeyler anlatmak için can atmaktadır kendisi), ben geçip gittikten sonra benim anlattığım gibi anlatacak kimse olmayacak. Bilindiği gibi, sözlü halk anlatıları bilinen hikâyeleri aktarır; *Kerem ile Aslı*, *Leyla ile Mecnun* yalnızca tema olarak değil, olay örgüsü bakımından da küçük farklar dışında değişiklik göstermez. Ne ki, halk da (okur da) kişilerini tanıdığı, sonunu bildiği bu hikâyeleri dinleyip durmaktan sıkılmaz. Hatta yeri gelir, anlatıcısını seçer ve ayırt eder. Kimi hikâyeciler öbürlerine göre daha iyidir çünkü. Onlar nedense daha "tatlı" anlatırlar. İbrahim Sani'nin söylemesiyle, "bir daha

onun gibi kimsenin anlatamayacağı" ne demektir? Bunu iki biçimde okuyabiliriz: İlkin, anlatıcısı değişen bir halk anlatısının belki omurgası değişmeyecektir ama, anlatılma biçimi, söylemi değişecektir kuşkusuz. Yeni anlatıcı (sözgelimi bu öyküdeki çocuk; "Kureyş'in Kurtları" efsanesini bize dedesinin ağzından aktarmayı seçmiş. Ama bununla yetinmemiş, dedesi ile buluşmasını, köyde yaşayan başka yan karakterlerle konuşmalarını da anlatmış. Öyleyse, birincisi, bu çocuğu yeni halk anlatıcısı olarak belirleyebilmeliyiz. Ama bir de o çocuğu da kurgulayan bir üst anlatıcımız var, İnan Çetin. O nedenle başka bir okumada, öyküyü modern öykü sınıfına sokma zorunluluğumuz var), evet, yeni anlatıcı efsaneyi aktarırken ister istemez kendi yorumlarını da (söyleyiş, yorum demektir) getirecektir. Bu da okur için daha tatlı da olabilir. İkincisi, İbrahim Sani, "benim gibi anlatan olmayacak" demekle, öykünün sakladığı gerçekleri kendisinden başka tümüyle bilenin kalmadığını işaret etmiş olmaktadır. İlki anlatım biçimiyle, ikincisi içerikle ilgili. Her durumda bir anlatıcının, bir hikâye için ne denli önemli olduğunu görmüş oluyoruz.

İbrahim Sani'nin çocukluktan tanık olduğu, dinlediği ve şimdi de torununa anlattığı "Kureyş'in Kurtları" hikâyesi, kısaca şöyle bir inanca dayalıdır (dedenin aktardığı olayla üst öykünün anlatıcısı olan çocuğun aktarımı birbirine benzer. Şöyle düşünebiliriz: Dede de, tıpkı torunu gibi, hikâyeyi çocukluğunda bir büyüğünden dinlemiş ve tanık olmuştur. Öyleyse, aynı deneyimin öyküde iki kez aktarıldığını söyleyebiliriz): Eski Türklerin bazı kolları ölülerini gömmezlerdi. Bunun yerine, evren tasarımlarının bir gereği olarak bedenleri doğaya bırakmakla döngüyü sağlamaya yeterli olduğunu düşünürlerdi. Yakut Türklerine, Orta Asya'nın ve Uzakdoğu'nun başka coğrafyalarına da uzanan bu Şaman geleneği, doğa unsur-

larının kutsanmasına dayanır. Beden, yırtıcı hayvanların hakkıdır; onların bedenleri de birbirlerine hak olmakla birlikte bedeni korumaya almak, çürümesini engellemek kabul edilemez. Sonunda gömülme de benzer bir işlev görebilir elbette ama Şaman için "görünür" daha önemlidir. Zira gerçeği görecek göz doğa üstünde, yani bu dünyada zaten fazlasıyla vardır. İbrahim Sani'nin öğretisi bu nedenle açıktır zaten: Ben geçmişimi yalnızca insanlarla değil, şu gördüğün dağlarla, tepelerle, ormanlarla da paylaştım, demektedir. Ve zaten bütün bu söylencelere ve söylencelerin taşıdığı anlama okurunu (torununu) hazırlamak için daha en baştan sormuştur: Bir bedenin gömülmesi mi daha iyidir, gömülmemesi mi? Ve kültürel geleneğin yok olmaya yüz tuttuğunu da yine çocuğun şaşırmasından anlar; gömülmeyen ölü görmedim, der çocuk. Ve "dağların ardında gölgesi dolaşan ölüm"ün yaklaştığının farkında olduğu için, dede, torununa esas arzusunu Kureyş'e atfedilen bir hikâyeyi aktararak açıklar; bedeninin gömülmemesini, Horoz Tepesi denen yere bırakılmasını vasiyet eder.

Kureyş Baba, halk tarafından saygı duyulan biridir. Ama halk, bilindiği gibi, saygı duyduğu kişinin kuyusunu kazar (sözgelimi, okulda karşılaştığı öğretmene saygı duyar, onun karşısında ezilip büzülür ama sonuçta bu geçici bir durumdur ne de olsa; eve döndüğü zaman, "Ben okumadım ama on tane öğretmeni cebimden çıkarırım," der, bu duruma günümüzün göçmüş köylüleri içinde özellikle pek çok örnek bulabiliriz); böylece Alaeddin Keykubad'la karşılaştıklarında, ona Seyyid Kureyş'i şikâyet ederler hemen; Seyyid'in bir büyücü olduğunu ve ondan korktuklarını belirtirler. Keykubad, Kureyş'i huzuruna çağırır. Bana senin pek hikmetli biri olduğunu söylediler, der, bana hikmetini göster. Kureyş'i gürül gürül yanmakta olan bir fırının içine atmalarını emreder.

Kureyş fırına doğru sürüklenirken beraberindeki askerlerden birini de yanına alır. Fırının kapısı kapatıldığında, içeride iki kişi olduğunu düşünür herkes. Ama hayır, biri daha vardır. "Beyazkuşu" dedikleri kuş da oradadır. Orada olmasa bile kirp diye peyda olur bu kuş ve kanat çırpmaya başlar. Bu beyazkuşu, kuşkusuz mitolojik inançlara dayanır ve Zümrüdüanka ile ilgisi olduğu düşünülebilir (Zümrüdüanka'nın esas görevi, bilindiği gibi, ölüler dünyası ile yeraltı ve yerüstü arasında gidip gelmek ve bu olanağı, gerektiğinde kullanmaktır). Buz üfleyen bir kuş olduğunu çıkarıyoruz. Ejderhaların zıddı bir işlev gördüğü düşünülebilir. Sonunda Kureyş, yanındaki askerle birlikte fırından çıkıyor. Söylenceye göre, asker buzdan bir heykele dönmüştür. Ama Kureyş'te hiçbir değişiklik yoktur. Ateş Seyyid'i yakmamış, hikmet sahibi bu ulu kişi, yanındaki zavallı askeri de beyazkuşunun yardımıyla fırından sağ çıkarmıştır. İbrahim Sani, Kureyşan ocağının köklerine gitmiyor elbette, daha çok öykünün kurgusal mekânı Horoz Tepesi'ne ait bir söylenceyi aktarıyor. Eski geleneğe bağlılıkla (köylülerin çoğu çoktan unutmuştur bu geleneği oysa) ölüler Horoz Tepesi'ne kefenleri içinde bırakılıyor. Ölü, yeryüzündeki yaşamını günahsız bir biçimde tamamladıysa, Kureyş, onları yanlarına alıyor. Vahşi, beyaz kurtlar bedenin çevresinde toplanıp uluyorlar. Uludukça, ay ışığının altında hepsi birer beyaz meleğe dönüşerek böylece kefeni içindeki yolcuyla birlikte alıp gidiyorlar. Dedenin anlattığı hikâye, bunun bir deneyiminden ibaret. Kurtları Şaman Türklerinin sembolü, meleği de ahiret inancı olarak görebiliriz.

İnan Çetin'in klasiklere yaslanan dili, öykünün anlatıcısını (çocuğu) ister istemez yazınsal dili iyi kullanan bir "yazar"a dönüştürüyor. Ama halk anlatılarının ham dilsel tadını da zedeliyor. İbrahim Sani'nin vasiyeti açık olduğu için, bedeni götürüp Horoz Tepesi'ne bırakıyor-

lar. Böylece, meraklı bir bekleyiş başlıyor. Yazınsal metinlerde iki şeyi çok seviyoruz: İlki başta da belirttiğim gibi, yolculuklar. İkincisi de bekleyişler. "Kureyş'in Kurtları" öyküsünde her ikisi de kullanılıyor (dahası öykü bu iki çizgi üzerinde kuruluyor; çünkü baştaki cenaze yolculuğundan da anımsarsak, dedenin üzerinde bir gizem yaratılıyordu ve gizem de bekleyiş teması sınıfına rahatlıkla sokulabilir); cenazenin doğaya teslim edilmesinden sonra, köylüler (özellikle yetişkinler) söylencelere inanmadıklarını dile getiriyorlar. Bu da anlatıcımızın merakla beklediği sahnenin gecikmesini getiriyor; kurtlar gelip de İbrahim Sani'yi götürmezlerse; çünkü beden çürüyecektir. Çürüme, bilindiği gibi, aslında ölümden sonra hiçbir şey olmayacağını işaret eder, böylece çürüme olasılığı, öyküdeki köylüler bakımından ilkel inançların boşluğunun kanıtı olacaktır.

DİL

Bizim, dil konusu üstünde bir türlü halledemediğimiz bir sorunumuz var. Avrupalı dilcilerin "zengin" ve "ahenkli" buldukları Türkçeyi bir türlü beğenmiyoruz. Hoş, bu yalnızca dilimizle ilgili değil; Batı karşısında daha pek çok alanda yetersiz buluyoruz kendimizi. Bu kötü mü? Sayılmaz. Çünkü elle tutulur bir geçerliliği zaten yoktur. Öteden beri özellikle kültür alanlarında bu tür kıyaslamalardan rahatsız olurum. Kimi yerde rastlıyorum; İngilizcede sözcük sayısı bizimkinin elli katıymış, o nedenle bizim edebiyatımız da tabii gelişemezmiş... Hey Allahım... Bu durumda insan yazı yazdığını, ne bileyim Yaşar Kemal'i, Sait Faik'i bayılarak okuduğunu söylemekten utanıyor. Sonuçta, eğer öyleyse, boş bir uğraş çünkü bizimkisi.

Ancak, bu yalnızca günümüzün bir sorunu değil. Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*'na Beşir Fuat'tan bir pasaj almış. Fuat, Batı dilleri karşısında Türkçenin (Lisan-ı Osmani'nin) zayıflıklarına değiniyor:

"Hattâ diyebilirim ki bazı âsâr-ı edebiyenin tercümesini bile bî-hakkın ifâ edebilemeyiz. Şu ifâdemin sıhhatini kabul etmemek isteyenlerin içinde kendine güvenenler var ise meselâ Émile Zola'nın *Au Bonheur des*

Dames nâm eserini bi-hakkın tercüme etsinler, meydana koysunlar da ben haksızlığımı itiraf edeyim."[1]

Fuat, sanayide geri kalmışlığımız nedeniyle, teknik ve sanayi alanında ortaya çıkan yenilikleri taşıyan sözcükleri de edinemediğimizden yakınıyor. Ancak bugün de aydınımızın konuya büyük oranda aynı açıdan baktığını kabul edebiliriz. Dilimizin, Dil Devrimi yüzünden zayıflatıldığını, güzellik ve inceliklerinden, sözcük zenginliğinden koparıldığını ileri süren yeni Osmanlılara duyurulur; demek, Lisan-ı Osmani zamanında da yakınırmışız dilimizin zayıflığından.

Kuşkusuz, asıl sorunun dil konusuyla ilgili olmadığını belirlemek gerekiyor. Hiçbir dil bir başka dilden üstün değildir; toplumsal kültür yaratır, oluşturur dili. Bizim dille ilgili neye gereksinimimiz varsa, elbette, ancak o kadarını elde edebiliriz. Roman okumuyor, roman yazmak gereksinimi duymuyorsanız, dilinizde üç yüz bin sözcük olsa ne fayda?

1. Gül Mete Yuva, *Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011.

FOLKLOR

Cemal Süreya ilkin *a Dergisi*'nde yayımlamıştı "Folklor Şiire Düşman"ı. O günlerin edebiyat ortamında, basbayağı cesaret isteyen bir iş. Bir kere, anlaşılması kolay değil. İlk bakışta, "İyi de, Karacaoğlan şair değil mi birader?" diye sorsalar ne yapacaksın? Ya, "Sendeki, senin şiirindeki folklora ne demeli?" diyecek olsalar? Elbette ne o gün için, ne de bugünden bakıldıkta, haklı sorular değil bunlar. "Çağdaş şiir geldi kelimeye dayandı,"[1] diye başlayan yazısına bakın nasıl devam ediyor Süreya: "Çünkü folklorda şiirin bugünkü entelektüel niteliğini taşıyacak yeti yoktur. Halk deyimlerinin havası şiirin kanat çırpmasına imkân vermeyecek kadar dar bir havadır." Neden kaynaklanıyor bu? Halk deyimlerinin yazınsal anlamda işe yaramaz olmasından mı? Elbette hayır. Şiir bir kere gelip kelimeye dayandıktan sonra, "birbirine zincirlenen" tekrarlardan hız alan yöntem geride kalmış oluyor. Kelimeye dayanan şiirse, kendi şairini, kendi öznesini istiyor önce. "Bir halk deyimi içindeki kelimeler o deyimdeki anlam dizisinde kaynaşmışlardır," diyor Süreya, "o kelimelerden o deyimlerdekinden ayrı işlemler, ayrı güçler aramayın artık. Çünkü donmuşlardır."

1. Cemal Süreya, *Folklor Şiire Düşman*, Can Yayınları, İstanbul, 1992.

Burada, dil içindeki söyleyiş, bir tür yaşam biçimini de işaret eder olmuştur. Sözgelimi, bir kahvede oturuyorsunuz, burada biri kalkıp size, "Gazetene bir göz atabilir miyim ey oğul?" diyecek olsa, artık çok gerilerde, ya da bambaşka coğrafyalarda kalmış bu söyleyiş yadırgatır sizi. Dil, yaşam biçimleriyle birlikte değişir, bu nedenle yerel kültürün, folklorun zenginliklerinden yararlanmak, onu çağdaş yazınsal metinlerde kullanmak başka şeydir, ona öykünmek başka. Hele onu dokunmadan, adeta tutup yerinden kaldırıp bugüne taşımaya çalışmak, en olmayacak iştir. Dil tuzağı.

OKURDAN NE BEKLERİZ

Okurdan ne bekleriz? Kolay yanıtlanacak bir soru mudur bu? Ama elbette bugün artık hepimizin karşısına çıkıyor: Bir öyküden ne anlayalım? Yazar bize falanca öyküsünde ne anlatıyor, niye okuyalım onu, ya da okuduğumuzdan ne anlayalım? Bana öyle geliyor ki öykü anlayışları değiştikçe okurla yazar arasındaki iletişim de daha zorlaşıyor. Zamanında, romanın görevinin "yol boyunca bir ayna gezdirmek" olduğunu söylemişti Stendhal. Bundan anladığımız, kişiye (okura) kendisini göstermek, ilk elde. Diyelim, derin anlamlar arayışındaysak, "ters gösterir bir ayna"... Neyi değiştirir bu? Bir öykü, bir roman, bize günlük yaşamımızda farkında olmadığımız tersliklerimizi mi gösterir öyleyse? Kuşkusuz, yapıtın böyle bir görevi olduğu kesinlenemez artık. Ama, öyle bile olsa, "yazınsal dil" diye bir şey var epeydir. Bir yapıt, yazarının benimsediği kurgu anlayışıyla, dil yaklaşımıyla durur önümüzde. Ve edebiyat okuru da bunun elbette bilincindedir.

Yine de, özellikle genç kuşakların en büyük sorunu, bana öyle geliyor ki, "edebiyatın neye yaradığı" konusudur. Bu kitabı okuyorum, ona zamanımı, emeğimi veriyorum; bunun karşılığında o bana ne verecek? Ne yapacak bana? Bende ne gibi değişiklikler gerçekleştirecek?

Okuyup bitirdikten sonra, Don Quijote'un bütün o sonu gelmez maceralarından bana geriye ne kalacak? Öyle ya, ne anlamalıyım bu çılgın heriften? Hatırladığım kadarıyla, Monte Kristo Kontu hiç değilse intikamını almıştı. Sevgilisinin kendisinden vazgeçmediğini, açıkçası oyuna getirildiğini ve gerçekte (kalben) kendisine ihanet etmediğini öğrenmişti. Bunu anlayabiliyorum; bitmek bilmez hapislik günlerine katlanabilmiş olmanın böyle bir ödülü vardı, yılmaz mücadelenin sonu zaferle bitmişti. Peki Don Quijote ne yapıyor? Bir ayna mıdır bu? Öyleyse ne menem bir aynadır ve düzünün nasıl göründüğünü mü düşünmem gerekiyor?

Öyleyse, okurdan, yine bir okur olarak söyleyeyim; kitabın, bir edebiyat yapıtının içinde araştırmalara girişmesi beklenmemeli. Okur da böyle bir zorunluluk hissetmemeli elbette. Ama şunu da gözden kaçırmamalı; bir yapıt, yazarının "elinden" çıkmıştır. El yapımı bir nesnedir. (Kuşkusuz gerçek, büyük yapıtlar için; *Don Quijote* gibi). Dolayısıyla onun başka yapıtlara benzediğini, benzeyebileceğini düşünmemeli. Bir romanı, bir öyküyü ezberlemen ya da dünyanın karşısına çıkıp da yorumlaman beklenmiyor senden. Asla. Ne bekleniyor öyleyse? Bütün bu kaygılardan uzak durman.

Bir söyleşi sırasında, okurlardan biri şunu söylemişti: "*Don Quijote*'u, okuduktan çok sonra sevdim..." Herhalde, okurdan bir beklentisi varsa, bir yazarın, en fazla bu olabilir.

YAZARDAN NE BEKLERİZ

Peki, bir yazardan ne bekleriz? Bu kuşkusuz öncekine göre daha çok, daha uzun uzadıya yanıtlanabilecek bir sorudur. Zira okur olmak, edebiyatın sonsuz ırmağına girmek, buradan başka ilgi alanlarına açılmak herkesin, hepimizin görevidir. Ama yazarlık başkadır. Elbette, bir yazarı benimsemeyebilir, bir okur. Birkaç kitabını eline alıp onu sonra bırakabilir. Bir öyküyü yarıda kesebilir. Sevmeyebilir onu. Dolayısıyla kim zorlayabilir onu, sevmediği bir kitabı sonuna dek okumaya? Bu şu anlama gelir, okurun yazardan beklentisi, öyleyse, daha çoktur. Fakat bunu nasıl anlayacak? Aradığı, benimsediği edebiyatı nerede bulacak? Kendisine sunulan kitabı/kitapları sorgusuz sualsiz alıp tüketecek mi? Yoksa beğenisini sürekli yükseltmek yoluna mı gidecek? Peki bu, "durmaksızın yükselen beğeni" bir ideal, bir ütopya olabilir mi?

Edebiyat dergilerini satır satır takip etmeye başladığımız yıllarda, bir gün Türkiye'de her şeyin değişeceğini, kuşkusuz bizim de çabamızla, edebiyatın gerçek değerlerinin hak ettikleri ilgiyi göreceğini düşünürdük. Kuşkusuz, pek çok şey değişti, öykünün Vüs'at O. Bener, Bilge Karasu gibi ustaları, büyük okur kitleleri arasında olmasa da "edebiyat dünyası" dediğimiz alanda daha yaygınlaştı, eleştirimiz de onların yapıtlarına eğildi. Buna karşın "pi-

yasa" işi edebiyat katbekat yol aldı. Eğitimimiz gibi okurluğumuz da yavana muhtaç edildi.

Yine de, bunu bir kenara koyarsak, ne bekleriz bir yazardan? Edebiyatın bir kesin formu, genel kabul görmüş ya da görebilecek bir kuralı olmadığına göre, ondan yine o ideal okurdan beklediğimizi bekleyebiliriz: "Kendi yazarlığını durmaksızın yükselen bir beğeni" ile atbaşı sürdürmesi. Çok şey mi bekliyoruz acaba?

KÖROĞLU

Halk hikâyelerinin, benzer motiflerle ilerlese de –ki bu zorunluluk, daha doğrusu bir biçimsel yapı sorunudur– halkın ya da halkların, ya da halk içinde öbekler oluşturmuş yörelerin bakış açılarıyla zenginleştiği kesin. Hikâyeler yöreden yöreye değişiklik gösterir; bu toplumsal bakış açısı, kuşkusuz, öncelikle bir okuma tarzıdır. Kahramanları geleneksel yerel kültüre uyarlama (onları o kılık içerisinde görme, o dil içerisinde duyma eğilimi) çabasıyla birlikte bireysel okuma süreçlerine benzer bir eylem gerçekleştirilmiş olur: Okuduğumuz bir romanı önce, daha baştan, kendi bedensel dünyamıza çekeriz. Kahramanla özdeşleşme, yan tutma, duygusal tepkiler; merak duygusunun beklentilerle yönlendirilmeye çalışılması (Anna Karenina'nın yaptığı/yapacağı işten vazgeçmesini umuyorum örneğin; kişi, Tolstoy'un romanının mahvolması pahasına bu yönlendirme çabasına girebilir. Eleştirel sürecin tamamen dışında, bir duygusal okur tepkisidir bu). Ancak, halk hikâyelerinin okura ya da okur olarak topluma açık bir yapısı vardır. Böylece bakış açısı (eleştirisi, alayı, küçümsemesi ya da abartısı) hikâyenin yerel varyantına eşlik eder.

Köroğlu - Antep Rivayeti, 1981 yılında basılmış. Hüseyin Bayaz'ın edebiyat dünyamıza, dilimize, kültürümüze

kazandırdığı bu olağanüstü çalışma, benim şimdiye dek gördüğüm en kapsamlı, derli toplu Köroğlu çalışması. Hüseyin Bayaz, Antep rivayetine ilgisinin nasıl başladığını, bu öykülerde anlatılan Köroğlu'nun dikkatini nasıl çektiğini anlatıyor kitabın sunuşunda. Sonra yıllar süren bir derleme çalışması başlıyor. Bayaz, sunuş yazısında çok hoş anekdotlar aktarmış: Derleme çalışmaları sırasında, Bayaz, öğrencisi Hayri Erten'den yardım ister. *Antep Rivayeti*'ni Kilisli İbo'nun büyük oğlu Mustafa'dan dinleyerek yazacaktır Erten. Çalışmalar başlar, birlikte birkaç defter doldururlar. Bir gün Erten, Bayaz Hoca'ya gelir, "Hocam, bu adam arada bir, 'Mustafam da der ki,' diye başlayarak kendi uydurmuş olduğu türküyü söyleyip yazdırıyor," der. Bunun üzerine çalışma bırakılır. Doğrusu, aslında sözlü edebiyatın nasıl aktarıldığını gösteriyor bu olay biraz da. Bu anekdotu dinlerken Mustafa'nın şiirlerini merak etmedim değil. Ama kuşkusuz hoca sağlıklı bir derleme çalışmasının gerektirdiği şeyi yapmış.

Antep Rivayeti, bizdeki Köroğlu imgesini değiştiriyor. Kahramanın bedensel yapısını, cesaretini ve görkemini, onun efsanesine zarar vermeden törpülüyor ve deyim yerindeyse, ayaklarının yere basmasını sağlıyor. Hikâyede yer alan doğaüstü unsurlar, gözle görünür biçimde ana metinden ayrılıyor ve adeta vurgulanarak ayrı bir başlıkta değerlendirilmesi gereken motifler olarak aktarılıyor. Antep rivayeti, anlaşıldığı kadarıyla, gerçekçi ve özgür bir bakış açısıyla yaklaşıyor hikâyeye; Köroğlu'ndan bir Robin Hood çıkarmıyor; hırsları, acemilikleri, zayıflıkları olan bir Köroğlu çiziyor. Kahramanlıkları yer yer yüceltilse de yaptığı haksızlıklar da sergileniyor, zaman zaman cinsel eğilimi bile sisler arasında bırakılıyor. Antep, Köroğlu'na sevecen, insani, alaysı bir bakış açısıyla eğiliyor. Doğal olarak, insan Köroğlu'nu halk kahramanı Köroğlu'na tercih ediyor. Halk hikâyelerinin kahramanları söz konusu olduğu

zaman tanıklıktan söz edemeyeceğimize göre, bu bütünüyle okuma biçimiyle ilgili bir durumdur.

Yine de *Antep Rivayeti* derlemesinin kanımca önemli yanı, bu bakış açısının içerdiği insani ve alaysı tutum nedeniyle, efsaneyi çağdaş bir roman gibi görmemize önayak olması. Metin, ele aldığı Köroğlu imgesine ironik bir müdahalede bulunuyor ve halk zekâsının parladığı çağdaş, dolayısıyla yeni bir hikâye çıkıyor ortaya.

YARATICI YAZARLIK

Yaratıcı yazarlık kurslarının yaygınlaşması nedeniyle aklıma geldi. *Creative Writing*, yani bizdeki kopya çevirisiyle yaratıcı yazarlık, anlaşılacağı üzere, bir Amerikan deneyimidir. Amerika'da "hayatı roman" olan *desperate housewives* için icat edilmiş şahane bir buluş olarak evde sıkılmanın önünü kesecek bir etkinliktir. Son derece yararlıdır. *Bestseller* üretmenin kısa yollarını öğrenmeye birebirdir. Faulkner'ların, Steinbeck'lerin yarattığı edebiyat geleneğini bir kenara bırakırsak, yeni romancıların ortaya çıkmasını hızlandıran bir kurumdur. Fakat, bu gibi çalışmalarla yaratıcılığın ille de tetiklenmesi gerekir mi, diye sorulabilir. Kuşkusuz, yaratıcılık doğuştan gelir, bu nedenle yazarlık bahsinde yaratıcılığın zorlanmaması, bir kenara bırakılması da pekâlâ denenebilir. Neden olmasın?

Yine de bizim edebiyat ortamımızı, özellikle dilde büyük sorunlar yaşandığını düşününce, edebiyata, roman, öykü, şiir okumaya meraklı kişilerin yazınsal dille en azından tanışmalarını sağlamak açısından bu kursların yararını göz ardı etmemek gerekir. Tabii kimseye hiç umut vermeden. Yaratıcı talihsizdir çünkü, hiç, hem de hiç umudu yoktur onun.

TOTALİTER

Kullandığı sözcüklerin yüzde doksanı Dil Devrimi'nin kazancı ama aklınca "totaliter devlet kurumu" diyerek aşağılamaya kalkıştığı TDK'yı nasıl da babalar gibi yerden yere vuruyor. Basınımızın "dil uzmanı" gericileri aynı sakızı çiğneye çiğneye yorulmadılar. Ki Ömer Seyfettin karşısında ne iseler yine aynı. Türkçeden nefret ediyorsan meramını Lisan-ı Osmani ile yaz efendi, diyesi gelmez mi insanın? Niye olmuyor?

Dilde sadeleşme tartışmaları Cumhuriyet'ten çok önce başladı; çünkü elde "Türk" kalmıştı ki o da aydının dilini anlamıyordu. "Tabiatiyle" aydın da yazdığını okuyacak "kari" bulamıyordu. Bugünkü Türkçesevmezlerin Osmanlıca paralamaktan kaçınmalarının arkasında da aynı neden yatıyor olmasın? Zekâ ve yetenek icazetle edinilemiyor ne yazık ki.

HASAN ALİ

1996'dan sonra, dört-beş yıl boyunca Sincan'da oturduk. Ben üniversiteye artık daha az gidip geliyorum. Bu nedenle evden de pek çıktığım olmuyor. Bazen evden çıkıp bozkırda dolaşıyorum; kar yağmur fark etmiyor. Babam çoktan emekli olmuş. İş bulamıyorum, bu nedenle neredeyse yazı yazmaktan da utanıyorum.

İş meselesi ciddi; ne de olsa arada bir Kızılay'a inmek, arkadaşlarla biraz laflamak, bir çay içmek gerekiyor. Ama bunu da pek az yapabiliyorum. Ufukta askerlik göründüğü için ne iş olsa yapacağım. Kalıcı bir şey ya da devlet memurluğu falan aramıyorum.

Sincan Kaymakamlığı'nın önünde arzuhalciler var. Kimisi bir tabureye oturmuş işini yapıyor. Kimisiyse işi büyütmüş; arzuhalci "dükkân"ları var. Bir gün bu dükkânlardan birinin camında, "daktilo bilen eleman aranıyor" diye bir yazı görüyorum. Ama dükkân kapalı. Böylece gide gele sonunda patronu yakalıyorum ve derdimi söylüyorum. Daktilo bildiğimi, ne koşulda isterse çalışabileceğimi söylüyorum. Ama karşıma öncelikle "on parmak" meselesi çıkıyor. Ben iki parmakla yazıyorum ne yazık ki. Tabii en önemli engel, yaşımın büyük olması ve tabii üniversite. Üniversite bitirmiş olmam hoşuna gitmiyor. Tabii, haklı da buluyorum onu.

Hasan Ali, Sincan Kaymakamlığı'nda görevli. Arada ona uğruyorum. Dosyalarla tıka basa dolu küçük, karanlık bir odada çalışıyor. Garipseniyor orada. Daha odasına yönelirken anlıyorsunuz bunu. Çaylar içiliyor, yeni çıkan kitaplar hakkında konuşuluyor, mutlak okunması gereken romanlar alınıp veriliyor. Benim ikinci kitabım *Av Dönüşleri* daha yeni yayımlanmış. *Bin Hüzünlü Haz* ise yazılıyor. Hasan Ali kimi bölümleri hemen orada okutuyor bana, ne düşündüğümü soruyor. Bunlar çok güzel, ama parça parça.

Arada çıkıp Sincan sokaklarında dolaşıyoruz. Sincan iyice kalabalıklaşmış. Eskiyi hatırlıyoruz. Biz tren garına yakın lojmanımızda otururken (burası Sıhhiye'ye yakın bir yerdi) banliyö trenleriyle gelip Sincan Çeşmesi'nin o tatlı suyunu bidonlarımıza doldurup eve götürürdük. Musluk suları içilmediğinden değil, bu suyun hoşluğundan. Sonra, o vakitler mütevazı bir köydü burası. Trenden indiğinizde Anadolu'nun sevimli taşra kentlerinden birine inmiş gibi olurdunuz. Tezek kokusu, tatlı rüzgâr.

Bazen başka dostlarla Hasan Alilerde buluşuyoruz; ben saz çalıyorum. Sonra Erkan Oğur'u, Sabahat Akkiraz'ı, Ruhi Su'yu dinleyerek rakı içiyoruz. Sessizce.

Sonunda *Bin Hüzünlü Haz* tamamlanıyor. Hasan Ali (hep olduğu gibi) emin değil. Kâğıt çıktıyı alıp eve gidiyorum. Ertesi gün yine Sincan Kaymakamlığı'na uğruyorum. Hasan Ali'ye, en güzel romanını yazdığını söylüyorum; böyle bir cesaretim var. Çocuk gibi seviniyor. Gerçekten mi. Gerçekten.

Hasan Ali benden önce başlamıştır bilgisayar kullanmaya. Ama sanırım onu hep metinleri "temize geçme" aracı olarak gördü. O sıralarda, Can Yayınları'nın o dönem yayın yönetmenliğini yapan sevgili İlknur Özdemir bana bir bilgisayar göndermişti. Ben bu uzay çağı aracını nasıl çalıştıracağımı bilmediğim için meseleyi Hasan Ali'ye

danıştım. "Gidip bakalım," dedi. Hava soğuk, pis bir yağmur yağıyor. Onun Lada'sına bindik, kaymakamlıktan bize yol çok değildi.

Geliyoruz Hasan Ali'yi öfkeli gördüğüm tek güne. Yollar çamur ve delik deşik. İnsanlar yol ortasında yürüyor. Kaldırım diye yapılmış ne kadar "şey" varsa perişan. Üstelik, yıllardır böyle bu. Yürümek olanaksız, hele kış çamuru dillere destan Sincan'da. "Şu hale bak," diyorum ben. "Yahu, ne olacak bu memleketin hali?"

O zaman Hasan Ali çözümü bulup söylüyor: "Tüm kaldırımları sökeceksin bu ülkede. İnsanlar genç yaşlı, çoluk çocuk meydanlara toplanıp, koca koca pankartlar açıp, 'Kaldırım İsteriz!' diye ortalığı birbirine katana kadar da kaldırım maldırım yapmayacaksın!"

GÜRZ

Gürz, insanın bir uzantısı gibiydi. Gürzü kendi uzantısı kılabilecek kişiyi nereden bulacaksın? Böyle kişiler az bulunurdu ve onlar da toplumda çokça saygı görürlerdi. Gürzü dövenlerin de pek çok bilgi sahibi kimseler olduğu söylenirdi. Sanırsın bunlar gürzün kime gideceğini bilir; belki gürze bu kişilere ait damarlar bile oyarlardı. Demirci ustası, dövüşün de ustası sayılır. Demircinin Köroğlu gürzüyle aylarca dövüşmesi ne demek oluyor? Böylece bir anlaşmazlık bulunsa, belki o Köroğlu'nun tüm zihnini okuyacak. Gürzün ne vakit havaya kalktığını, ne vakit düşmanın boynuna vurulacağını bilecek. O zaman Köroğlu sazı sineye çekerek, "dereler kan çağlasın," demesin de ne yapsın.

Gürzün demirini madenin en karanlık yerinden çıkarırlar. Hava almayarak, su değmeyerek tunç gibi büyümüş bir cengâver demirdir. Rengi kara olur ve asla kan tutmayarak dövüşçü ile birlikte kalp sahibidir; gümbürder, durduğu yerde.

YALNIZLIK

Yalnızlığın pek çok yönü var. Ama edebiyatla yalnızlık birlikte anıldığında, aklımıza öncelikle yazarın kişisel yalnızlığının gelmesi dışında bir seçeneğimiz var mı acaba? Benim aklıma başka türlüsü gelmiyor. Bu, onun "başkalarından farklı" bir insan olduğunu gösterir mi? Elbette hayır. Kişinin sınırsız yalnızlığından söz edilecekse, önceliği, sözgelimi sokak insanlarına vermemiz gerekir herhalde.

Her sabah işe gitmek için Taksim'den Galatasaray'a yürüyorum. Bu zorunluluk sekiz yıldan bu yana değişmedi. Doğal olarak İstiklal Caddesi'nde yaşayan evsizleri de bir bir tanıyorum. Hemen söyleyeyim; zor, hatta korkunç koşullara dayanmaları, dayanabilmeleri ya da dayanamamaları bir yana, zaman zaman onların bizden daha şanslı olduklarını da düşünüyorum. Her sabah aynı saatte aynı işyerine gitmek üzere aynı kaldırımları tepmek zorunda olan benim gibi hayat mahkûmlarını düşünecek olursanız, hangimizin hayattan daha çok sıkıldığını da çıkarabilirsiniz. Bu konuda hümanist ya da idealist olmayacağım. Evsizlerin çoğunun sokağı tercih ettiklerini ve bu anlamda kararlı olduklarını gözlemledim. Bence bu özel insanlara acımak için fazlasıyla konformist olmak gerekiyor bu nedenle.

Ve işte tam konumuza uygun bir manzara: Geçenlerde, son sekiz yıldan bu yana olduğu gibi yine Taksim'den Galatasaray'a yürüyordum. Yeni Çarşı Caddesi'nin girişinde, bir dükkânın önünde bir evsiz kıvrılmış uyuyordu. Yanında bir bira şişesi, kirden muşambaya dönmüş montunun cebinde de bir kitap vardı. Ne yazık ki kitap ters duruyordu, yani arka kapağın bir kısmı görünüyordu yalnızca. Tabii, ne okuduğunu merak ettim. Ancak rahatsız olmasından korktum; ayrıca, dediğim gibi, uyuyordu.

Birkaç gün sonra, yine aynı saatte, yani sabah saat yedi sıralarında, aynı yerde, evsizi yine gördüm. Yine uyuyordu. Yanında yine bir bira şişesi ve montunun cebinde yine bir kitap vardı. Ama bu kez şanslıydım; kitabın ön yüzü görünüyordu. Özdemir Asaf'ın bir kitabıydı bu: *Yalnızlık Paylaşılmaz.*

Bu anlattığım belki çok ender rastlanacak bir şey, bir tesadüf gibi gelebilir size. Ama salt yalnızlık, gözlenebilir. Elbette yalnızlık, insana özgü bir varoluş biçimi olarak kavramlaştırılan yalnızlık, çoğunlukla soyut bir kavramdır. Yani bir kişinin, arkadaşları orada olmadığı için yalnız olmasının ve can sıkıntısı içinde bulunmasının bizim burada sözünü ettiğimiz "yalnızlık"la ilgisi yoktur. Aile arasında kendini yalnız hissettiği için (sırf onlarla anlaşamadığı için) canı sıkılan, kitap okumaktan sıkılan (çünkü kitap okumak da bir yalnızlık biçimidir), derste canı sıkılan, örnekleri çoğaltabiliriz, tüm bu nedenlerle kendini yalnız hisseden genç kuşağın, bu sorununa çare çoktan bulundu bildiğiniz gibi: cep telefonları. Bu nedenle bu tür yalnızlıklar esas olarak benim ilgimi çekmiyor.

Ancak, bizim şiirsever evsizimizin yaşadığı salt yalnızlık duygusunu da işte böyle, zaman zaman gözlemleyebiliriz. Bu, içeride yaşanan kabarmanın dışarıya taşması gibi binde bir olabilecek bir şey kuşkusuz. Bu nedenle,

Yalnızlık Paylaşılmaz'ın gözle görülür olmasında uykunun da payı inkâr edilemez.

Kalabalıklar içerisinde insanın kendini yalnız hissetmesi, edebiyatın baştan beri ilgilendiği bir konu. Hangi yazar yalnızlık üzerine ne söylemiş, unutulmaz yalnızlar kimlermiş, bunları hepimiz elbette biliyoruz. Hatta bu işin biraz bıkkınlık verdiği bile söylenebilir. Yine de hiç unutamadığım iki öyküyü hatırlatacağım size. Bu özel öykülerin adını anmadan olmaz, diyerek.

İlki Edgar Allan Poe'dan: "Kalabalıkların Adamı". 1840 yılında yazmış Poe öyküyü. Anlatıcı, Londra'nın işlek caddelerinden birinde bir kafede oturmuş yoldan gelip geçenleri izlemektedir. Sayısız, türlü türlü insan var. Öykünün anlatıcısı, gördüğü, görebildiği herkese bir kişilik, bir mizaç biçiyor. İşte şu herif sinirli biri; muhtemelen terzilik yapıyor ve kalantorun birine çok kızmış durumda... Bunun gibi, gördükleri hakkında karakterler, hikâyeler uyduruyor. Ve kalabalıkta herkesin kendisini nasıl yalnız hissettiğini anlıyor. Koca Londra'da herkes yalnız, güya mahşeri bir kalabalık var ama herkes yalnız... Bir ara yoldan yaşlanmaya yüz tutmuş bir adam geçiyor. Sıska, hasta görünümlü bu ihtiyarı görünce, anlatıcımız doğaüstü bir varlık görmüş gibi tıkanıp kalıyor. Hiçbir şey gelmiyor aklına. Ona ne bir karakter biçebiliyor, ne bir meslek ne de bir şey... Ve onu takip etmekten kendini alamıyor. Akşama dek, yorgunluktan bitene kadar onu takip ediyor. İhtiyarın, hiçbir şey yapmadan, amaçsızca kalabalıkta dolaştığını görüyor. İşte bu, "kalabalıkların adamı"dır. Kalabalıksız yapamaz. Varlığı o kalabalığa bağlıdır; bu nedenle kalabalıklar içinde kendini yalnız hissettiği de söylenemez. Ve yine bu nedenle onun ne menem bir kişi olduğu hakkında tahmin yürütmek zordur. Poe, öykünün başına La Bruyère'den bir dize almış. Şöyle diyor La Bruyère: "Yalnız olamamak gibi büyük bir talihsizlik..."

Gerçekten "kalabalıkların adamı"na bakınca, yalnız olamamanın kimi zaman büyük bir talihsizlik olabileceğini görebiliriz. Poe, kalabalığa bağımlı, yalnız olamayan kimselerde suça yatkınlık görüyor; hikâyesi hakkında fikir yürütemediğimiz insanların suça eğilimli olabileceğini düşünüyor besbelli. Bu çıkarımların doğruluğu su götürür elbette. Yine de, insan şu sonuca varıyor: Yalnızlık, kişinin kendisine bir hikâye kurmasını sağlıyor. Kişi, kendi yalnızlığı içinde kendi hikâyesini örüyor. İşte kalabalığa bağlılıktan da ancak o zaman kurtuluyor. Bana göre gayet parlak bir yorum.

İkinci öykü bizden. Sait Faik'in "Haritada Bir Nokta"sı... Öykücü, adada rastladığı balıkçıları gözlemliyor; genç bir balıkçının uğradığı bir haksızlığa tanık oluyor böylece. Sonunda, adanın sokaklarında yalnız dolaşmaya kararlı bu öykücü, tanık olduğu haksızlığı yazmadan edemiyor:

"Söz vermiştim kendi kendime: Yazı bile yazmayacaktım. Yazı yazmak da bir hırstan başka ne idi? Burada namuslu insanlar arasında sakin ölümü bekleyecektim; hırs, hiddet neme gerekti? Yapamadım. Koştum tütüncüye, kalem, kâğıt aldım. Oturdum. Adanın tenha yollarında gezerken canım sıkılırsa küçük değnekler yontmak için cebimde taşıdığım çakımı çıkardım. Kalemi yonttum. Yonttuktan sonra tuttum öptüm. Yazmasam deli olacaktım."

Bu durumda, edebiyatımızın yalnızlık üzerine en güzel sözlerini söylemiş Sait Faik, kalabalıklar içerisinde yalnız olmanın, bu sayede bir hikâyesi olmanın insana verdiği hüzünlü mutluluğun da öyküsünü yazmış olmuyor mu?

KAHRAMANLARIN GÖLGESİNDE

Kahramanlarının gölgesinde kalmış yazarlar vardır, sözgelimi Tom Sawyer biraz öyledir bana göre. Kimi zaman, sevdiğim yazarlar sorulduğunda şaşırır, "Tom Sawyer," deyiveririm. Onun kadar olmasa da, John Silver da benim için öyledir. Kendi adıma bu tür karışıklıkların bir sakıncasını görmüyorum; Nicholas Nickleby, pekâlâ adı "Charles Dickens" olan bir roman yazmış olabilir. Bu, okurun belirlediği bir alan bana kalırsa. Okur kimi kahramanları unutmuyor, herkese ondan söz ediyor ve böylece edebiyat bilimcileri için son derece değerli bir tartışma alanı açmış oluyor. Kahramanı, yazarın kurguladığı ana karakteri öne çıkarıyor. Ona, öbür kitapların –kahramanı ile anılmayan kitapların– elde edemediği bir ayrıcalık sunmuş oluyor. Burada efsane kahramanlarının izini görüyoruz. Efsanelerin, mitsel kahramanların nasıl doğduğunu bu yönelimleri izleyerek anlayabiliyoruz.

Kanımca, yazınsal metinlerde gerçek olanla yazınsal, yani kurmaca olan arasında bir çatışma var hâlâ. Bu çatışma elbette çoğunlukla okur tarafından yaratılıyor. Yani hepimiz tarafından. Bunda eski yaşantımızın izlerini görmek mümkün. Efsaneler yaratan, hikâyeler anlatıp dinleyen "sözlü" yaşantımız.

Bilindiği gibi, bugünkü anlamıyla kitap –doğal olarak yazın– yenidir. Hele bizim gibi sözlü kültüre dayalı toplumlar açısından iyice böyle bu. Bu açıdan okuru, dolayısıyla okurun eğilimlerini tanımlarken sözü ve sözün yarattığı etkiyi göz ardı edemeyiz.

Kimi zaman, okurların okuma tercihlerini öğrenme, dinleme fırsatı buluyoruz: Yazarın hayal gücüne dayalı romanlardan, hikâyelerden çok, "gerçeğe" dayalı kitapları tercih ediyor çoğu okur. Bu bana göre, gerçek olayları, gerçek kişileri birer mite dönüştürme eğilimini, arzusunu barındırıyor içinde. Gerçeğe yönelik bilgi ya da bilgi sanılan şey, bu durumda gerçeğin kendisinden daha çok çekiyor insanı. Sözgelimi, Toroslar'da yaşayan halk için bugün İnce Memed, Yaşar Kemal'den daha gerçek olabiliyor. Öyle ki, bunda *İnce Memed* romanının okunmuş olması bile gerekmiyor artık. Romanın anlattığı efsane kahramanının duyulmuş olması –olayları bir kenara bırakıyoruz elbette– elde edilen bilginin hayranlık uyandırması için yeterli oluyor.

Yine, yazarlara durup durup sorduğumuz sorular da aynı soruna işaret ediyor: Peki, bu olayları gerçekten yaşadınız mı, yoksa bunlar tümüyle hayal ürünü mü?

Soru elbette ilk elde hayal ürünü olana duyulan güvensizliği, dahası küçümsemeyi akla getirebilir. Öyleyse hayal ürünü karşısında neden dudak büktüğümüzü düşünmemiz gerekir elbette. Fakat, bu aslında okurun başka bir eğilimini gösteriyor bize: Okur, (ya da kişi, dinleyen ve vakit geçiren insan) bir kişinin (ya da yazarın) başından geçmiş "gerçek" olaylardan yola çıkarak bir kahraman yaratmak istiyor. Dolayısıyla asıl hayali kendisi kuracak. Ya da en azından anlatılanların "çoğu gerçek"se, kurulacak hayale ortak olacak.

Hikâye anlatıcıları, halk âşıkları, sözlü kültür geleneğinin edebiyatçıları, büyük bir olasılıkla anlattıkları-

nın gerçek mi yoksa hayal ürünü mü olduğunu açıklamak zorunda kalmıyorlardı. Elbette çoğu zaman "yalancılık"la itham edilmiş olabilirler. Yine yalan, söz dinleyicileri için elbette "hayal"den daha yeğ olabilir.

Bu durum, hikâyelerin ortaya çıkışıyla ilgili bir ipucu verebilir mi bize? Ya da modern edebiyatçıların açıklamalarını geçerli hale getirebilir mi? Kuşkusuz, okurun dinlediği hikâyelere olduğu kadar yazınsal metinlere de katkısı var. Öyle sanıyorum ki geçtiğimiz yüzyıl, okurun (ve tabii yazarın da) anlatılan hikâyelerden kendi payını aldığı bir yüzyıl oldu. Doğal olarak bu edebiyatın yatağını da tümüyle değiştirdi. Kişi, edebiyattan, "kendi alanı"na giren kısmı geri aldı. Kimin elinden? Tanrı-yazarların.

J.M. Coetzee, bir otobiyografik üçleme yazdı: *Çocukluk, Gençlik, Yaz Mevsimi*. Özellikle *Çocukluk* ve *Gençlik*'te yaşamı ile ilgili gerçekleri, anımsamaları düz bir çizgi halinde anlatıyor. Orta Afrika'da geçen renkli bir çocukluk, Londra'da yaşanan sıkıntılı bir gençlik, olağanüstü deneyimlere, altüst oluşlara rastlanmayan bir yaşam. Burada Coetzee'nin genç bir sanatçı olarak gelişimini izleyebiliyoruz. Kalabalıklardan uzak duruşunu, sessiz, başkaları için enikonu sönük görünen kişiliğini, bir sanatçı olarak nelerden, nerelerden beslendiğini...

Coetzee –anlatıda ismi verilmeyen üçüncü şahıs– *Gençlik*'te, Londra'da edindiği ilk sevgilisiyle yaşadığı gerilimli ilişkisini de aktarıyor. Jacqueline, Coetzee'nin tuttuğu günlüğe meraklı, Coetzee zaman zaman onun defterleri açıp karıştırdığını biliyor. Ve tabii Jacqueline orada kendisine de rastlıyor. Ya da kendisine çok benzeyen bir kıza. Bu kuşkusuz yazının alanlarından birine giriyor: Öyle ya, eğer Jacqueline orada kendisinden söz edildiğini görüyorsa, ki öyle, o zaman defterlerde anlatılanların da gerçeklere uygun olması gerekiyor. Dolayısıyla kimi değişiklikler için tepki duyuyor. Yazı, bir "ele verme"dir.

Sevgilisinin bu yazı aracılığıyla kendisini ele verdiğini düşünmüş olabilir pekâlâ.

Şöyle diyor Coetzee: "Kalemin kımıldadığı her ânın onun gerçek benliğini kaydettiğini kim iddia edebilir? Belki bir an onun gerçek benliğiyken başka bir an uydurmadır? Bundan nasıl emin olabilir? Bundan emin olmayı neden istesin?"[1]

Yazının, yazınsal bir metnin gerçeklere uymadığı ortada. Fakat biliyoruz ki söz de gerçeklere uymuyordu. Ama o zaman, bir hikâyeyi yalnızca kulaklarımızla dinlediğimiz çağda, bunu görmüyorduk. Hikâye, bir nesne gibi göz önünde katılaşıp kalmıyordu. Jacqueline, okuduklarının kendi gerçek benliğini yansıtıp yansıtmadığından neden emin olmak istiyordu? Kendi benliğinin katılıp kalmasından, orada kıpırtısız, sonsuza kadar durmasından mı rahatsız olmuştu acaba?

1. J.M. Coetzee, *Taşra Hayatından Manzaralar*, çev. Suat Ertüzün, Can Yayınları, İstanbul, 2011.

KENDİNDEN BİR PARÇA

Roman kahramanı ile (ya da romanda yer almış ikincil kahramanlardan herhangi biri ile) romancı arasında nasıl bir bağ bulunur? Yazar kendisini mi yazmıştır, yoksa yarattığı kişi tümüyle hayal ürünü müdür? Ya da o kişide kendisinden ne gibi esintiler vardır?

Doğrusu, öyküde ya da romanda yazarın izi, elbette, yapıtın izleyeceği yönü belirleyecek temel öğe değildir. Ama yapıta yönelik yorumları biçimlendirebilir. Bu da o yorumu yapacak eleştirmenin ya da okurun bakış açısıyla birebir bağlantılıdır.

Ancak, kuşkusuz uzaydan gelmiyorsa, yapıt yazarın yaşamının içinden doğar. O yaşamdan filizlenir, öykü bu düşüncelere biçim verme, onları dönüştürme, zenginleştirme çalışmasıdır. Bir düşüncenin (bir öykü fikrinin diyelim) bütünüyle hayalî bir düzlemde oluşması bir şeyi değiştirmez. Çünkü düşünceler ya da hayaller de Marx'ın dediği gibi sonuçta maddenin (yani gerçeğin, somutun) ürünüdür.

Dostoyevski karşıtı Nabokov, Tolstoy'u överken, eninde sonunda yazarın anlattığı tarihe ve sosyal bilgilere, coğrafyaya, kişilerin sınıfsal konumlarına ne denli hâkim olduğunu belirtir, metin örnekleri sunar. Roman kahramanlarının davranışlarının tutarlılığı, sahnelerin ardı ar-

dına etkileyici bir biçimde kuruluşu, bütün bunlar için (yani metnin iç olgunlaşması için) yazarın zamanı ustalıkla kullanışı (sözgelimi, Nataşa'nın karakterinin olgunlaşması, belli bir süre ister ve bunun için de Tolstoy'un yöntemi için gerekli sayfaların yazılması zorunludur) ve dönüşüm içinde izleyebildiğimiz dünya görüşü...

Tolstoy'dan Rusya bilgisi aldığımız kuşkusuzdur. Ama Dostoyevski de Tolstoy'un asla sormadığı, soramayacağı soruları sorar. Dostoyevski hastadır, iyi bir hasta. Acıyla kıvranır ve bu acı *Tatsız Bir Olay* öyküsündeki gibi, *Yeraltından Notlar* romanındaki gibi "hakarete uğrama arzusu" uyandırır onda. Kendisine zulüm edilmesini ister. İnsanlığa zulüm etmeniz gerekir. Bu hakaret kurtaracaktır onu. Burada yalnızca dinsel bir mesaj görmek yanlıştır. Dostoyevski için eski, kalıntıları sistematik düzeniyle varlığını sürdürse de yok olmuştur ve zaten matah bir şey değildir. Yeniyse kaygı vericidir. Bu nedenle, yani modernin kaygı verici belirtileri nedeniyle onu Batı karşıtlığıyla ya da milliyetçilikle suçlamak da yanlıştır. Dostoyevski, acıyla kıvranan insandır. Bu nedenle karakterlerin giyim kuşamı, tutarlılığı vs. onun romanları söz konusu olduğu zaman gülünç hale gelirler.

Yine de bütün bunlar iki ayrı yazarın, kişilikleri ve yaşam biçimleri ile yapıtlarına ne denli güçlü bir biçimde girdiklerini gösterir. Yazar yalnızca yaşamının somut verileriyle (kendisine birebir benzeyen bir roman kahramanı, ailesinden izler taşıyan kişiler, yaşamının kimi önemli olaylarının aktarımı ya da Sait Faik'te olduğu gibi yaşadığı coğrafya üzerine gözlemler) sızmaz yapıtına, karakterinin, ruhsal yapısının üslubuna etki ettiği oranda tüm roman anlayışını da yine (farkında olsun olmasın) onun yaşamı biçimlendirir. Örneğin Beckett biçimi, Beckett'in görünümüyle benzerlikler taşır.

Yine edebî fikirler de yazarın yaşam biçimiyle, deneyimiyle ortaya çıkar. Her yazar, kendi yaşantısının biçimlendirdiği keşif duygusuyla, "yaratma yolları"yla bulur yolunu.

1999 yılının yaz aylarında askerlik görevi nedeniyle bir askerî kütüphanede bulunuyordum. Sessiz, okumaya elverişli bir ortamdı; her tarafta ağaçlar ve kitaplar vardı. Pîrî Reis'in *Kitab-ı Bahriye*'sini ilk kez okuyordum. *Bahriye*, kuşkusuz yalnızca denizciler için denizcilik bilgileri veren bir kitap değildir. Coğrafya, tarih, etnografya bilgilerini de içeren baş döndürücü bir seyahatname, bir doruk çizim kitabıdır da. Okurken bir yandan dünyanın her yanına yolculuklar yapıyordum. Ama, elbette tuhaf bir yolculuktu bu; okyanusun ortasında, denizin sesini, zaman zaman belirip kaybolan kuşların ötüşünü duyarak seyreden Pîrî ile birlikte yol alıyordum. Zaman zaman, güncel bir yolculuk olduğu hissine kapılıyordum bunun. Koyu renk maskelerin, öldürücü soğukların, zehirli oklarla korkunç totemlerin dünyası sanki bugün (kuşkusuz, belki hâlâ öyle) de duruyordu oralarda. Tanıdık yer isimleri beliriyor, derken olağanüstü birtakım olaylar yaşanmaya başlıyordu.

Sözgelimi, Pîrî'nin gemisi bir keresinde, gün ortasında ansızın Karanlık Deniz'i keşfetmişti. Gün birden bıçakla kesilmiş ve yolculuk karanlık bir gökyüzünün altında sürmüştü. İşte o zaman, gemicilerin sık sık rastladıkları adalar da tuhaflaşmaya başlamış, birinde Pîrî açıkça sirenleri görmüştü. "Çıplak kadınlar el sallıyordu bize, tuhaf sesler çıkararak," diyordu. Bu tabii Odysseus'tan kalma etkileyici bir sahnedir. Pîrî, kitabını yalnızca doğru bilgilerle donatmamış, aynı zamanda onu "hayret edilecek şeyler"le süsleyerek edebî bakımdan ölümsüzleşmesini sağlamıştı.

Aylar sonra Ankara'ya döndüğümde, *Bahriye* hakkında bir deneme yazmak istedim. Kitabı aradım, yeniden okuyup aklımda kalan bu Karanlık Deniz sahnesini alıntılamak istiyordum. Ancak ne yazık ki, yeniden okuduğumda bu sahneye rastlayamadım. *Pîrî* romanımı esinleyen olay budur.

Bugün ne yazık ki, yazdığı metinle yazarı bir ve aynı şey olarak görme eğilimi çok güçlü. Karakter öykünün bir yerinde ağlıyorsa, saf okur "yazarın" ne kadar talihsiz olduğunu düşünerek hüzünleniyor. Dert sahibi, işte böyle yazarak hayata tutunan bir kişi, onun gözünde yazar. Ama elbette bu iyi bir okur tipi sayılabilir. Edebiyatı tümüyle bir oyun, gereksiz bir uydurma olarak görüp bu uyduruk şeylerle zaman harcamak istemeyenler de var, çok ciddi ve altında büyük mesajlar taşıyan bir kutsal ya da ideolojik ya da anlamsal çaba sayıp yüceltenler de.

Ama yazarın yeri "denizsiz bir ada"dır sonunda. Boyuna denizlerden söz eden *Pîrî*'yi yazdığımda yirmili yaşların ortalarındaydım; denizi daha doğru dürüst görmemiştim bile. Ama bu, takdir edersiniz ki, denizin yalnızca kendi sınırları içinde var olduğu anlamına gelmez.

TAHSİN YÜCEL

Kitapları birer uyarı niteliğindedir Tahsin Yücel'in. Dikkat edilirse, *Haney Yaşamalı*'dan beri böyledir bu. Okuruna gösterdiği/anlattığı küçüklü büyüklü yüzlerce kurmaca kişi arasında, bu uyarıyı bize taşımayan var mıdır? Yine, belki de bu yüzden, sinir bozucu bir yazardır Tahsin Yücel. Elbette, iletisini okurun bir defada kavrayabileceği bir biçimde koymaz ortaya. Fakat söyleyeceklerini, dil tutumundan mekân seçimine varıncaya dek belli bir yazarlık yordamıyla ele alır. Bir romanında, sözgelimi, dil de, anlatılan olaylar kadar bu sinir bozucu tutarlılığa hizmet eder. Yani dil seçimiyle de iletisini taşır. Nedir bu ileti?

Bunu açıkça belirlemek ve ortaya koymak kolay olmasa gerek. Yine de, kimi sınırlı belirlemelere gidilebilir bu konuda.

Hatırlanacaktır. Yücel'in ilk büyük etkisi –yaygın biçimde tartışılması anlamında– *Peygamberin Son Beş Günü* romanından sonra gelmişti. Bu roman öyle büyük bir tartışma yaratmıştı ki, bir kere romanın iletisi, bana kalırsa açık olarak belirlenememişti. Buna karşın, ortaya konan yüzeysel yorumlar bile, hani neredeyse, yazarın politik tutumunun sorgulanmasına dek varmıştı. Peygamber –romanın kahramanı– bir politik çevrenin temsilcisi

bile sayılmıştı. Oysa, herhalde Peygamber, olsa olsa savunduğu tarafın ya da ideolojinin bilgisine sahip olmayan birini temsil edebilirdi. Yani bir boşluğun, bir maskenin. Bunu bir ideolojik çevreyle bir tutmak, herhalde Tahsin Yücel'in ironisinin gücünü gösteriyordu.

Gerçekten de öyleydi Peygamber. Girdiği tartışmalarda, ezberine aldığı cümleleri unutmayagörsün, hemen şaşırıp ortada kalakalıyordu. Öyle ki, dışarıdaki dünyayla bağı neredeyse tümüyle kesilmişti. Hatta, sokakta, o çok sevdiği insanların arasında bile aslında bir başsız süvari gibi pusulasız dolaşıyordu. Dili, dolayısıyla iletişimi yitirmişti. Fakat yine de bu bir kimlikti onun için. Gerçeği temsil etmeyen bir kimlik.

Benim hatırladığım kadarıyla, en azından Cumhuriyet'in başından bu yana, yanlış anlaşıldığı için yapıtının iletisini açıklamak zorunda bırakılan ilk yazarımızdı Tahsin Yücel. Peygamberin asıl sorununu anlatmıştı bir söyleşide.

Kişinin kendine yabancılaşması, benliğini, zihinsel kavrayışını tümüyle yitirmesi acı bir şeydir elbette. Hele bunun toplumsal bir sorun haline gelmesi, getirilmesi, bana kalırsa hem toplumumuz için hem de tek tek hepimiz için, yaşamsal önemdedir. Fakat asıl sorun, bu durumun hiç, hem de hiç farkında olunmamasında yatıyor.

Bıyık Söylencesi'nin unutulmaz Cumali'si, nasıl da benzer Peygamber'e. Zavallı Cumali, askerden dönüp kasabasına vardığı zaman, hiç de niyeti yoktur bıyık bırakmaya. Aslına bakılırsa her şey berberin başının altından çıkar. Bu tuhaf berber, Cumali'nin yüzünde adeta bir mucize görür; geleceğin efsane bıyığı, daha doğrusu bu efsane bıyığın gölgesi, işte orada, Cumali'nin yüzünde durup durmaktadır. Üstelik berber bu olası bıyığı öyle ihtişamla anlatır ki, zavallı Cumali, daha oracıkta, olmayan bıyığının gururunu duymaya başlar. Sonradan, gö-

renleri büyüleyen bu bıyığa Karapala adını verir kasabalılar. Hatta onun geceleri kalkıp kasabayı dolaştığını, sokak sokak gezdiğini ve genç kızların pencerelerinden girerek onların başları üstünde hüzünle kanat çırptığına bile inanırlar. Zavallı Cumali de, ölen babasının kılığına girerek Cumali olmaklığını da, zekâsını da, cinselliğini de kaybeder. Bıyık, onu ele geçirmiştir. Tek nesneden iki parça yaratmış bir bıyık. Yine Peygamber'dekine benzeyen bir parçalanma.

Cumali'nin bıyığı karşısında yalnız karısı Bedriye mesafeli duracaktır. O da zorlukla, hani neredeyse farkında olmadan. Hatta işin gerçeğini söylediğinin de farkına varamayacaktır. Bıyığın yakışıp yakışmadığını soran kocasına, "Doğru, eskisinden de yakışıklı olmuşsun ama, nasıl söylemeli, sanki yaşlanmışsın, bir de, nasıl söylesem ki, buralı değil gibisin," diyecek fakat bu tuhaflığın, bu dönüşümün asıl nedenini bir türlü kavrayamayacaktır. Bir maske gibidir bıyık. Bir yalan.

Kuşkusuz, Tahsin Yücel'in yapıtları çok geniş bir alana yayılıyor. Cumali ile birlikte Elbistan'ın, başka kahramanlarla birlikte İstanbul'un parçalanmış yanını anlatıyor Yücel. Fakat uyarısını hep sürdürüyor.

Yalan, *Mutfak Çıkmazı*, *Sonuncu* gibi romanları da bu bağlamda okumalıyız, bana kalırsa. Böylece Tahsin Yücel'in uyarısından hepimizin alacağı çok şey olacak. Hele *Yalan*'daki aydının, öğreneceği çok şey vardır ondan.

HALK HİKÂYESİ

Karla birlikte, hikâye zamanı başlıyordu. Hikâye ustaları at sırtında köy köy dolaşıyor, kiminin sırtında sazı da bulunmakla, uğradıkları yerde büyük saygı görerek, hatta dinleyiciler tarafından dört gözle beklenerek anlatıyorlardı. Köyün büyük odalarından birinde toplanılırdı. Bu oda, çoğunlukla köy kahvesi niyetine de kullanılan bir dükkânın geniş orta alanı olurdu. Soba yakılır, dışarıdaki kar fırtınası âşığın anlattığı hikâyeyi çepeçevre sararak onu "gerçekliğinden kuşku duyulamaz" bir anlatıya dönüştürürdü.

Bu durumda, halk âşığının başka başka işlevleri vardır (kuşkusuz, zamanın ağırlığıyla başa çıkmanın yanında). Hikâye haber niteliği taşırdı; dinleyiciler için, belki Yusuf'un başına bu yıl yeni bir iş gelmiş olabilirdi. Züleyha akıl almayacak değişiklikler geçirmiş (oysa hiçbir zaman olmazdı bu; âşığın küçük eklemeleri, oyunları, süsleri dışında hikâyeler kalıplaşmıştı ama zaten içten içe bilinirdi ki, yaşamın akıp gittiğini görebilmek için, yineleme gereklidir) babalar katı görüşlerini bir yana bırakmış ya da Ali yeni bir mucize için ayağa kalkmış olabilirdi.

Halk hikâyesi sanıldığı kadar kalıplaşmış mıdır acaba? Kimi yerde kahramanları (Köroğlu'nda olduğu gibi) farklı portreler olarak görürüz; kendisine biçilen rolü

herhalde oynamakta, verilen görevleri yerine getirmekte ama bir yandan da hepimiz gibi zamanla (ve yerle) değişerek yaşadığını, var olduğunu ve kendi hikâyesinin, anlatıcılarını bekleyenler tarafından dört gözle ve yeniliklerle beklendiğini bilmektedir. Ne de olsa, karla kapanmış kişiler için, zaman en olmayacak düşleri kurmanın zamanıdır.

GÜZELLİK

Güzelliğin insanı mutlu etmesi (öyle ya, belki mutluluk denerek açıklanabilir o duygu) insanın içini coşkuyla doldurması, ona sanat yapıtına yönelik esinler vermesi, anlaşılır. Daha doğrusu, kaynağını bir nefeste açıklayamasak da, bunun bize (doğaya) özgü bir ruh durumu olduğunu hemen, ilk elde söyleyiveririz. Güzel, bizi bir tür dönüşüme uğratır, coşkuya kapıldığımız zaman, iletişim dilinin dışına çıkarız hemen. Her zaman açık açık söylediğimiz tümceyi tersine çevirir, bunun farkına bile varmayız. Eski Yunan şölenleri, insana bunu yapan şarap tanrısını çağırmanın bir yöntemiydi. Şiir buradan doğmuştur. Kişiye "bir şeyler yapan" dışsal etkinin çağrılmasından. Şaman kocasının herkesin gözü önünde geçirdiği anlık değişim (dilin bir süre için başka bir biçime bürünmesi) de, başka yerde olanın (yeraltı ile gökyüzü gizemlerinin açık edilmesi) sergilenmesi anlamına geliyordu.

Fareler ve İnsanlar'ın irkiyim kahramanı Lennie küçük, sevimli farelerle güzel bir kızın kendisine nasıl olup da aynı şeyi yaptığını açıklayamıyordu bir türlü. Ona göre, yaşamında ancak bir-iki kez yaşadığı bu şey, kesin olarak, açıklanamaz bir durumdu. Bir tür hastalık; zaten bunun dışarıya, başkalarına nasıl göründüğünün de farkında değildi. Lennie'nin sorunu, karşılaştığı nesneler (fareler ve

insanlar) arasındaki bağlama ulaşamamasındaydı. Güzellik, dediğimiz şey budur. Elle tutulması ya da açıklanması gerekmez, temelde, güzelliğin, bize ait (kişisel) söylem biçimini değiştirmesi gerekir. Bu da kuşkusuz, dünyaya bakışımızla ilgili olarak mizacımızda saklı tuttuğumuz gerçek, korunmasız karakterimizi sergilemeye yeter.

Kişi böyle bir durumda, kısaca, günlük dilde edindiği alışkanlıkları bir yana bırakır. Hatta bu dil, coşku zamanları göz önüne alındıkta, insanın önüne aşılmaz bir engel olarak çıkar, bir fazlalık, bir ayak bağı olur. Şair, (Cemal Süreya'ya bakarak) kadın sevgisinin ölçüsünü şöyle koyar: "Ama kadınlar, Tanrım, / Öyle sevdim ki onları, / Gelecek sefer / Dünyaya / Kadın olarak gelirsem, / Eşcinsel olurum..." Doğal olarak güzellik karşısında bağlamını, varlığını tümden değiştirmek ister. Yeni bir bedeni (ve güzelliklere adanmış yeni bir yaşam olarak okumak gerekir bunu) ve bir sonraki yaşamı arzular. Ne için? Belirlenmiş, işaret edilmiş güzel bir kadın için değil, bir bütün olarak kadınlık durumu için. Çünkü güzelliğin (ve ona bağlı olarak onun bizde yarattığı o dışsal etkinin) bir dönüşüm geçirmesi gerekir; şiirsel dönüşüm, dinsel dönüşüm (yeniliklere yönelmiş inancın tazelenmesi) ya da toplumsal dönüşüm (sözgelimi Beyoğlu'nda merdivenlerin boyanması; arzunun dışarıya taşması ve toplumsal dönüşümün basamaklarının elde edilmesi).

Kuşkusuz, bunun bir de karşıtı var. Ancak, karşıtı elde etmek için, sıraladığımız şeyleri tersine çevirmiyoruz ve zaten buna da karşıt demiyoruz. Çirkini bu nedenle aynı yöntemlerle açıklamamız olanaksızdır. Yani çirkin, nefret uyandırmaz; gençlik karşısında nasıl yaşlılık nefret uyandırmıyorsa. Güzel ve genç bize coşku verir, çirkin ve yaşlıysa vermez, vermeyebilir. Karşıt sayılmaz; nesnenin dönüşümünden nefret edemeyiz, ona saygı duymalıyız.

Orhan Pamuk, Paris'in kalabalık sokaklarından birinde Octavio Paz'ı görür. "Hatıra Defterinden Bir Sayfa /

Paris'te Octavio Paz'la Karşılaşma"[1] yazısından öğrendiğimize göre (Kuşkusuz başlık yanlıştır; olay bir "hatıra" sayılmaz. Çünkü bir yerden geçerken uzaktan gördüğümüz bir şey, ya da bir kişi, hatıramıza girmez. Yine bir "karşılaşma" da değildir bu; karşılaştığınız kişinin sizi görmüş, sizinle bir çift laf etmiş olması gerekir.) Octavio Paz, karısıyla birlikte sokakta yürümektedir. "Yaşlı, kambur, şişmanca" Paz, kendisinden de çirkin karısıyla birliktedir. "Oysa Café Flore'un sandalyelerinde ne güzel, hayat dolu kızlar var"dır. "Yanında bu kadar kasvetli bir kadınla niye gezer insan?" Pamuk, durumu şöyle betimler: "İkisine de acıdım aslında. Ama insanoğluna acıyordum. Ama bu da değildi beni dertlendiren. Yaşlılığın kimileri için sevimsizlik ve çirkinlik demek olacağını biliyorum; bu şaşırtıcı değil benim için. Asıl kafama dank eden şey edebiyatın insanı hiç mi hiç güzelleştirmediğini görmekti herhalde."

Orhan Pamuk'un, Paris'te Octavio Paz'la karşılaştığı âna kadar edebiyatın insanı güzelleştirdiğini zannettiğini öğrenmiş bulunuyoruz. Elbette, bu bilgiyi Octavio Paz'a borçlu sayılırız.

Sonuç olarak çirkinden nefret etmek, güzelin de doğru anlaşılamadığını gösterir. İnsan, hissettiği güzellik duygusunu kalıcı kılmak ister. Sözgelimi Paz, kendi güzelliğini şiiriyle ölümsüzleştirir. Şiiri yanınızda taşıyamazsınız. Onu bir okur olarak zihninizde taşımanız gerekir. Bakışınız da böyle değişir. Paz ve sevimsiz karısı, ne de olsa market sepetinde değil, Paris caddelerinde dolaşmakta, birbirlerinin fotoğraflarını çekmektedirler. Güzeli öldüreceksiniz, hiç değilse Lennie gibi öldürün! Onun karşısında coşkuya kapılarak, istemeden.

1. Orhan Pamuk, *Öteki Renkler*, YKY, İstanbul, 2013.

RÜYA

En küçük sesle ya da ışıkla uyandığım için olsa gerek; fazla rüya görmem. Yine de, bana başı sonu belli öyküler armağan eden rüyalarımı, arada bir öyküleştiririm. Rüya, bana kalırsa, edebiyat için malzeme sağlayabilir. Ama yeniden kurgulanmamış, bir öyküye dönüştürülmemiş rüya anlatılarına oldum olası ısınamadım. Zaman zaman hepimizde olur; çok kişiden dinlemiş ya da okumuşuzdur: Uykuda bize ilginç gelen bir şey, uyandığımızda yavanlığıyla bizi şaşırtabilir.

Bir gün, bir arkadaşıma o gece müthiş bir rüya gördüğümü söyledim. Ama çok ilginç, dedim, üstelik öyle yarım yamalak bir şey de değil. Hani oturup film izler gibi basbayağı izledim gece boyunca, dur anlatayım... O zaman, yani anlatmaya başlayınca, gerçekten de gece boyunca izlediğim o anlatıyı bir türlü ele geçiremediğimi, ansızın zihnimde boşluklar oluştuğunu, o boşlukları doldurmak için türlü yollara başvurduğumu gördüm. Sonunda bana, "Bu muydu?" der gibi bakan arkadaşımın sıkıntısını anladım; tamam, boş ver, diyerek kestim anlatmayı.

Rüya dinlemek bana sıkıntı verir. William S. Burroughs, *Benim Eğitimim*'de[1] rüyaların kendisine (o da sı-

1. William S. Burroughs, *Benim Eğitimim / Bir Rüyalar Kitabı*, çev. Süha Sertabiboğlu, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2011.

kılırmış) neden sıkıntı verdiğini şöyle açıklıyor: "Rüyalar anlatıldığında niçin genellikle böyle sıkıcı gelir diye yıllardır düşünürdüm ve bu sabah yanıtını buldum; çok basit, zaten bildiğimiz yanıtlar gibi: *Bağlamı yok*... Bir bankanın zeminine konan dondurulmuş bir hayvan gibi." Bana kalırsa, Burroughs'un benzetmesinde de sorun var. Çünkü bir bankanın zeminine konmuş dondurulmuş bir hayvan, anlamlı olurdu. En azından, bankaların neyin üzerine kurulduğunu gösterirdi. Restorasyon sırasında duvarın özgün dokusunun neye benzediği görülsün diye bir parçanın çıplak bırakılması gibi.

Peki şu *bağlam* ne anlama geliyor? Freud, rüyaları bilinçaltını açıklamak üzere yorumlamıştı. Kuşkusuz bu, bilimadamlarının hâlâ üzerinde durdukları bir şey. Ancak, günlük yaşamımızda rüyalarımızı birbirimize anlatırken enikonu bilim gerektiren bu tür *bağlam*ları nerede bulacağız? Bizim açımızdan, rüya sıkıntısını, "bağlamı yok," diyerek açıklayan Burroughs sonuna kadar haklı, bu nedenle: "Bilinen rüya, psikanalizcilerin kabul ettiği gibi, net bir şekilde, ya da belirgin bazı çağrışımlarla, rüya gören kişinin uyanık haldeki yaşamı, tanıdığı kişiler ve bildiği yerler, arzuları, dilekleri ve saplantılarıyla ilgilidir. Bu rüyalar özel bir kayıtsızlık uyandırır çevredekilerde. Rüya gören sıradan kişiler kadar sıkıcı ve basmakalıptırlar."

O halde Burroughs neden bir rüya kitabı yazıyor, diye düşünüyor insan ister istemez. Bu sorunun yanıtı yine rüyalarda saklı olsa gerek; o gizemli, insana adeta ikinci bir yaşam bağışlayan, her sınıftan, her bilgi düzeyinden insanı etkisi altına alan, ele avuca sığmaz rüyalarda. Tabii tüm bu özelliklerinden dolayı rüya, bir tuzaktır. Bakın Burroughs bu tuzağa nasıl düşüyor: "Benim yaşantımda çok özel bir rüya türü var ki bunlar rüya falan değil, uyanık denen yaşam kadar gerçek..."

Peki, rüyaların gerçek olmadığını kim söyledi? Rüya, yaşamın bir parçası değil mi? Düşünen, hayal kuran, tartışan, kavga eden, kaygılanan, tedirginlik duyan zihnimizin bir ürünü değil mi? Marguerite Yourcenar, rüyaların zihnin müziği olduğunu söyler. Tam olarak böyle söylemese de söylediklerinden bunu pekâlâ çıkarabiliriz: "Müzikteki temalara benzer, onlar gibi sonsuz varyasyonlara açık..."[1] Gerçekten de; rüya, bir anlatıya dönüştürülebilir. Ancak kendisi, bildiğimiz anlamda bir anlatı değildir. Resim sanatıyla da bağlantısı kurulamaz. Ancak, bu mekânsız, görsel bakımdan güvenilmez (çünkü durmadan değişir ve bir türlü neye benzediği hakkında fikir yürütülemez, kuşkusuz daha açık rüyalar da vardır, tabii onlar da uyanık olduğumuz sırada bizden yardım ister) imgelerin, müziğe yakın oldukları iddia edilebilir: Düşüncenin iniş çıkışlarıyla iner çıkarlar. Bedenin konumuyla birlikte yer değiştirir, belirginleşir ve ansızın kaybolurlar.

Fakat biz yine rüya anlatılarına dönelim. Neden rüyalarımızı yazma, ya da en azından (ve çoğunlukla) birilerine anlatma gereksinimi duyuyoruz? Rüyalarımızı anlatmaktan kendimizi neden alamıyoruz? Mademki Yourcenar'ın dediği gibi, "uyanıklığın dünyasında olduğu gibi uyku dünyasında da altından çok bakır bulunur," öyleyse bizi çeken ne? Yaşamın asla aydınlatamayacağımızı bildiğimiz gizemini aydınlatma arzusu olmasın?

Yine de, kuşkusuz, insan ruhu denen şu acayip şeyi açıklamakta rüyalar eşsiz bir kaynak. Ama bu konuya değindikten sonra yazıyı herhalde rüya anlatmadan bitirmek olmaz. İlki benden, ikincisi Burroughs'tan:

Bir binaya giriyorum. Eski, duvarları kir içinde bir bina. Çorak bir tepenin üstündeki bu yapayalnız bina

1. Marguerite Yourcenar, *Rüya ve Kader*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2008.

nedir, bilmiyorum. Bir ev mi, yoksa bir devlet binası mı? Asansöre biniyorum. Asansör çıkıyor, çıkıyor, çıkıyor. Bu cam asansörden, binanın çoktan aşağılarda kaldığını görüyorum. Karıncalar gibi küçücük, yapayalnız bir bina.

"Vücudumdan yükseliyorum ve tavan yüksekliğine çıkıp odanın öteki tarafına gidiyorum. Vücudum hâlâ yatakta yatıyor ve şimdi kayarak vücudumun içine giriyorum yine başımdan ayağa doğru. Mikey Portman eroin şırıngası yapıyor. Tuhaf bir mavi renkte ve kokusunu hafiften hissediyorum. Yüzü, ağız bölgesinde çıkıntı yaparak üçgen bir biçime dönüşüyor, dişleri sarı ve fırlak. Ağzının etrafındaki deri pürüzsüz ve sarımsı."

GERMINAL

Zaman zaman duyuyoruz, romanın güncel tanımları ile uyuşmayan bir büyük yapıttan söz açtığınızda, "ama o klasik..." diye başlayan ve çoğunlukla tamamlanmayan savunmalar, söz konusu yapıtları "konu dışı" tutmalar, onları adeta kitaplığın üst raflarında tozlu uzun bir sessizliğe gömmeler... Pek sık rastlanır durumlar oldu. Neden acaba? Buna karşılık, yine bir klasik, iyi bir edebiyat okurunu bugün de mutlu ediyor. Yine de bunu kendi adıma söylemiş olayım: Bugün yazılmış ortalama uzunlukta bir yapıtı sıkıntı içinde okurken devasa *Savaş ve Barış*'ı gözümü kırpmadan okumamın nedeni ne olabilir?

Geçenlerde bir arkadaşımla konuşuyordum. Arkadaşım, bugün artık edebiyatta uzun tasvirlere, bitmek bilmeyen ayrıntılara yer olmadığını söyledi. Okur artık konu neyse ona bir an önce girilmesini istiyor, diye ekledi. Bu gözlem yerinde olabilir kuşkusuz. Bugünün *çoksatar*'larına baktığınız zaman –*çoksatar* okuru olmadığım için, bu yargıları düşünmek bana eğlenceli bile geliyor; bazen bir kitabı okumamak size o kitap hakkında düşünme hakkı da veriyor, gerçekten böyle– bu kitapların boyutlarının da azımsanamayacağını görüyorsunuz. Peki, günümüz okurunun genel eğilimlerine göre yazıldıklarını düşünürsek, bu uzun kitaplar acaba –uzun tasvir ve ayrıntıları dışladıklarını düşünüyoruz– ne anlatıyor?

Bana kalırsa, okurun eğilimleriyle ilgili gözlemler –parlak görünse de– pek doğru değil. Daha doğrusu, okurun bu şekilde genel yargılara yol açacak, açabilecek eğilimleri yok. 19. yüzyılın kimi *çoksatar*'ları bugün klasik. Sözgelimi bir *Üç Silahşörler*'in uzun tasvir ve bitmek bilmez ayrıntılara girdiğini söyleyebilir miyiz? Dostoyevski'nin kimi kitapları fazlalıktan ve sıkıcı ayrıntıdan bütünüyle uzaktadır. Bana öyle geliyor ki, bu tür sınıflandırma ve kestirimlerle klasikleri devre dışı bırakmak olanaksız. Bugünün "sıkı" edebiyat yazarlarının bu anlamda klasikleri de birer ölçüt olarak değerlendirmeleri kaçınılmaz.

Germinal'i yeniden okuyunca düşündüm bunları. Zola, işçi sınıfının yaşam koşullarını ve sınıf mücadelesini anlattığı bu romanı 1885 yılında yazmış. Avrupa'da Enternasyonal'in büyük heyecanla örgütlenmeye başladığı yıllarda. *Germinal*, kahramanları aracılığıyla hem olayların geçtiği madenci kasabasını hem de hızla yayılan sosyalist düşünceleri tartışıyor. Zavallı Etienne, işçi liderliğine soyunduğunda deneyimi öyle yetersiz, bilgisi öyle sınırlıdır ki, bir yandan duygularıyla savaşmakta –ve o görkemli Maheu'nün güzel ve çelimsiz kızı Catherine'e bir türlü açılamamakta– bir yandan da olup bitenleri zihninde tartışıp durmaktadır. Catherine'in güvenilmez Chaval'la birlikte olması, Jeanlin'in, "Mademki bizden çaldıklarını geri alıyorum, hırsızlık sayılmaz," diyerek işverenlerin mülklerine gizlice girip çıkması karşısında ne söyleyeceğini bilememektedir. Fakat Etienne'in kişiliğinde zaten yeni yeni ayakta durmaya çalışan sosyalizmi okumaya başlamışızdır; Zola, bütün bu sorunları onun önüne koyarken elbette kendi gözlemlerini de aktarmış olur.

Germinal, çağının teknik olanaklarından sonuna dek yararlanılarak yazılmış bir roman. Olayların anlatılmaya başlanması ve kapanış için ilk ve son cümleleri alıntılayacağım:

"Yıldızsız gecenin zifiri karanlığına gömülmüş dümdüz ovada bir adam, pancar tarlalarının arasından geçerek dosdoğru Marchiennes'den Montsou'ya uzanan on kilometrelik anayolda tek başına yürüyordu."

"İnsanlar bitiyordu topraktan; karıkların arasında ağır ağır filizlenen, gelecek yüzyılın hasadı için boy atan ve yakında toprağı çatlatacak olan, intikamcı, kapkara bir ordu yetişiyordu."[1]

Roman, birbirinden güzel ve kesinlikle atlanmaması gereken "tasvir" cümleleriyle başlıyor ve yine aynı güzellikte, olayların yükünün verdiği coşkuyla yazılmış tasvir cümleleriyle bitiyor. Fakat bugün küçümsenen giriş-gelişme-sonuç şablonu insanı hiç de rahatsız etmiyor. *Germinal*, görsel zenginliğiyle, sahnelerin işlenişiyle, sağlam karakterleriyle neden unutulmaz bir yapıt olduğunu da gösteriyor.

Gide, pek severmiş *Germinal*'i, Fransız edebiyatının en güzel yapıtlarından biri olduğunu düşünürmüş. Haksız değil.

Zola'nın yapıtını okurken işçi sınıfının Avrupa'da verdiği büyük, kanlı mücadeleyi düşündüm. Bugün imrenerek baktığımız Avrupa'nın kurulabilmesi için nasıl bir boğazlaşmanın yaşandığını... İki olayı vurgulamak gerekiyor galiba burada, birincisi; laik toplumsal düzen, ikincisi toplumsal adalet... İkisi için de kan gövdeyi götürmüştü. Ve tabii kadın haklarının elde edilmesi de aynı sıkı kavgayı gerektirmişti. Bilmem, bizimle ilgili olarak ne düşündürüyor bu size?

1. Émile Zola, *Germinal*, çev. Volkan Yalçıntoklu, Can Yayınları, İstanbul, 2011.

İNTİHAR

İslamda intiharın en büyük günahlardan biri sayılması boşuna değildir; kişinin kendi kendini öldürmesi, yani varlığın, istemi dışında Tanrı tarafından var edilmişin, günün birinde "istemi dahilinde" kendini yok etmesi, iradenin Tanrı'nın elinden alınması anlamına gelir. Dolayısıyla, var etmede olduğu gibi yok etmede de iktidar mutlak egemenlik ister. Ölümünüzü tasarlamak, içinizde bir yerlerde hastalığınızı kuluçkaya yatırmak, organlarınızın işlevini yitireceği süreci hazırlamak... Sizi dünyaya geldiğinize pişman etmek... Oysa, bedenin işlevleri çoktan aşılmıştır, zihin aslında iktidarın, Tanrı'nın yasak bölgelerine çoktan girmiştir, artık insan için varlığın bilincidir önemli olan.

Camus, yaşamın yalanlarla sürdürülmesi ve yalanın gerçekliğin bir belirtisi olarak görülmesi, "eşeğin düşsel güllerle beslenmesi" karşısında uyumsuz insanın, umutsuzluğu gözünü kırpmadan benimseyeceğini söyler. Avrupa'da uyumsuz aydının, flanörün, özgürlüğü bu yolla gündeme getirdiğini –yani kendi umutsuzluğundan kaynaklanan geri çekilmeyi bir karşı koyuşa çevirdiğini– unutmamak gerekir.

Aydının tasarlanmış intiharı, dünyanın gidişine yönelik güçlü bir yanıt değil midir? Zweig'ın bitmek bilmeyen

savaşa verdiği yanıt gibi. Kendi kişisel umutsuzluğunu –çünkü iki Zweig söz konusudur burada; biri kitaplarını yazan, yolculuklar yapan, konferanslar veren, kahvaltı masasına her zamanki şık giysileriyle oturup günlük gazetelerini okuyan, âşık olan, sevişme saatlerini düşleyen bir Zweig, biri de başta sözünü ettiğim aydın; Tanrı'nın ve insanın bedensel varlığı çoktan aşmış düşünsel dünyasının yasak bölgelerine girmiş bulunan, bu nedenle artık bir kavrama dönüşen Zweig– evet, kendi kişisel umutsuzluğunu güçlü bir yanıta, bir direnişe, giderek bir kavrama –Zweig'ın intiharı kavramına– dönüştürmüştür.

Edebiyat tarihi intihar eden yazarlarla dolu. Kuşkusuz bu intiharların hepsi "Zweig'ın intiharı" kavramının kalıcı etkisini yaratmıyor. İntihar konulu romanlar da genellikle olgunun nedenlerini araştırmaya koyuluyor.

Yusuf Atılgan'ın romanlarının karakterleri ile ilgili olarak, iki romanda iki ayrı "uyumsuz" belirliyorum. *Aylak Adam*'da, romanın kahramanı C.nin *yitirilişini* okuruz. Avrupa'nın uyumsuz karakterini Türk romanına getiren Atılgan, C.nin uyumsuzluğunu romanın sonuna taşıyamaz. Nitekim C., topluma karşı niçin bunca nefretle dolu olduğunu *açıklamaya* girişir. Oysa uyumsuzun, reddeden kişinin böyle bir açıklamaya, kendisinde bulunan bu bir tür hastalığın mazeretlerini sıralamaya gereksinimi yoktur. Çünkü zaten uyumsuzluk hastalığı diye bir şey yoktur. Neden "toplumun büyük çoğunluğu" değil de uyumsuz hasta olsun?

Anayurt Oteli'nin kahramanı bu anlamda, yani bir tür "dışlanmış" kişi olarak, bu yolla uyumsuzsa da bir aydın olarak değil, tuhaf kişiliği yüzünden, yalnızlığı seçmiş biri olması anlamında daha gerçektir. Ancak intiharı nedense Zebercet tercih eder. Ama o da, bana kalırsa, boyundan büyük işe kalkışmıştır. Zebercet, böyle bir eyleme yönelerek romanın, *Anayurt Oteli*'nin sonunu zaafa uğratmıştır.

Oysa, uyumsuzun intiharı bakımından, tersi olması gerekirdi; Zebercet'in yitirilişi –kalabalıklar arasında kayboluşu– ve C.nin hiçbir açıklamada bulunmadan intihar etmesi...

Belirtmeden geçmek olmaz; Zweig, uyumsuz değildi. Sorumlu aydını temsil ediyordu ve esas olarak bir eylemci olduğunu söylemek gerekir. Uyumsuz, zaten, doğası gereği eylemi de reddeder.

Kültürümüzle ilgisi çoktur elbette; bizde aydın intiharı Batı'daki denli yaygın değildir. Bunda dinsel yargıların olduğu kadar doğalcı yaşam anlayışına ilişkin folklorun da etkisi vardır. Şöyle karşılar ölümü Âşık Veysel: "Mezarımda ot çıksın; kuzu yesin süt olsun, arı yesin bal olsun..." Ancak buraya elbette yaşadığımız dünyayı, tanıdığımız, dünyaya geldiğimiz, getirdiğimiz kişileri sevmekle varılır, yaşam karşısında coşku duymanın verdiği bir dünya sevgisidir bu. Doğayla bir olma, doğaya karışma ve onun içinde eriyip gitme sevgisi. Bu kuşkusuz köklü anlayışlara dayanır ve bu nedenle ölümün bir son olmadığı sonucunu doğurur. Ölüm bir son değilse, zaten, dinsel yasakların da geçerliliği kalmaz; çünkü kendini öldürmenin nedenleri zayıflamaya başlar.

Batılı sanatçı yaşamın, doğanın güzelliği karşısında elbette büyülenir ama farklı sonuçlar elde eder bundan.

Genç Werther'in Acıları'nın ressamı, kentin kalabalığından ve koşturmacasından sıkıldığı için kendini kıra atar. Bir köyün yakınlarında bir kulübe inşa eder. Buradan, düşsel bir arkadaşına mektuplar yazmaya koyulur. Büyülenmiştir, mutluluk duymuştur doğa karşısında:

"O kadar mutluyum ki, dostum, dingin bir varoluş duygusuna öylesine dalıp gittim ki, sanatım bundan zararlı çıkıyor."[1]

1. Johann Wolfgang von Goethe, *Genç Werther'in Acıları*, çev. Nihat Ülner, Can Yayınları, İstanbul, 2007.

Ama, görüleceği gibi, aynı mutluluk duygusunun içinden bir de dert çıkarmıştır: Resim, ressamın mutluluğunun –güzelliklere dalıp gitmesinin, belki derede yıkanmasının, uzanıp dakikalarca gökyüzünü izlemesinin– gölgesinde kalıyor. Dolayısıyla bu mutluluk –kuşkusuz bir varoluş biçimidir resim yapmak– ona acı vermeye başlıyor:

"Kaynayan kanımı çoğu zaman Homeros okuyarak dinginleştirebildim; çünkü bu yürek kadar değişken, onun kadar kararsız bir şey görmemişsindir."[1]

Bu başlangıç mektuplarında, Werther'in kararsız, değişken ve mutluluktan acı için pay çıkaran ruh durumunu bizim için intihara hazırlar Goethe. Doğal olarak romanını yazmak üzere ele aldığı yöntemle, kişiyi intihara sürükleyen süreci de incelemiş olur.

Yine de, intiharı ölümle ilişkilendirmek değil de, bir tür eylem, bir tür terk etme olarak görme eğilimi vardır bende. Öylesi daha doğru gelir. Terk etme, başkalarını bu dünyada yalnız bırakma ve dünyayı yokluğuyla cezalandırma amacıyla gerçekleştirilen bir eylem, çoğu zaman, dehşetten çok, acıma duygusu uyandırır.

Yine bir tür intihar olarak görülebilir kanımca; Patrick Süskind'in küçük romanı *Herr Sommer'in Öyküsü* en sevdiğim "son"lardan biriyle tamamlanır:

Kasabanın tuhaf, kimselerle tek sözcük olsun konuşmayan sakini Herr Sommer, günde kim bilir kaç kilometre yürüyen, elinde asasıyla dağ bayır dolaşan Herr Sommer, bir gün yine evinden çıkar, denize doğru yürür ve suların içinde kaybolup gider. Ölümün ve bu dünyayı geride bırakmanın herhalde daha güzel bir yolu yoktur.

1. A.g.e.

TREN

1995 yılında trenle Ankara'dan Kars'a gittim. Gözümüzün önünde beliren tren görüntüsü ancak belirli şartlarda gerçek bir imgeye dönüşüyor. Yoksa daha önce, tüm çocukluğum boyunca trenlerle yolculuk etmişliğim vardı. Yine, çok daha küçük yaşlarda bu kez Kars'tan Ankara'ya gelmişliğim de vardı. Hatta bu iki yolculuğun benzer yanları da bulunuyordu. Neyse ki ilkini belli belirsiz anımsıyorum; darbe olmuş, askerî cunta kompartımanların önünden geçiyor, acemi askerler elde tüfek istasyonlarda hasret türküleri söylüyorlar. Tren, yalnızca yolcuları taşımaz kuşkusuz; irili ufaklı "belirtiler" de trenle taşınır. 12 Eylül'ün Kars'a trenle taşındığını görebiliyorduk; vagonlardan askerler iniyor, iner inmez içtima ediyorlardı. Yol kenarında oynayan çocuklara göz kırpanı bir yana, kimisi görevi benimsemiş, etrafa öfkeyle bakıyordu.

Yön duygumuz gelişmiş değildi. At arabalarının Çıldır Gölü'nü buz üstünde geçtiği uzun kış mevsimi uzakta kalmıştı. Ama her şey gibi zaman da oluşum halindeydi. Yer, yine, ne de olsa içine girebildiğimiz, dışına çıkabildiğimiz, kavrayabildiğimiz bir şeydi. Ama o da sınırlı bir halde. Elbette, asla yalnızca çocuklar için değil; çevremizde yaşayan tüm canlılar için böyleydi. Sözgelimi,

"yön" soyut bir kavram sayılırdı. Bu nedenle sağ, sol, kuzey, güney zihnimizde yerleşmiş kavramlar değildi. Belki "doğmak" ve "batmak" gibi iki harika Türkçe sözcükten türedikleri için doğu ve batı anlaşılabilirdi. Ama bunu da yine kendi doğal belirlenimi içinde düşünebilirdik; yani yön imgeleri olarak değil de, güneş eylemliliği bakımından. Yine, bunun sonucu olarak tüm o askerleri getiren trenlerin kaynağı belirsiz sayılıyordu. Ankara, gözümüzde asla canlanmazdı, nerede, nasıl, ne büyüklükte ve en önemlisi, ne olduğu konusunda uzun zaman bir fikrimiz olmadı. Bu nedenle trenlerin bu belirsiz kaynaktan çıkarak bize, bizim mekânımıza gelen uzay çağı araçları olduğundan şüphemiz yoktu.

Trenler, olağanüstü makinelerdir; elektriğin yaygınlaşmasından önce kömür kullanılarak çalıştırılıyorlardı. Benim çocukluğumda buharlı trenler tek tük kullanılırdı. Bu kara trenlerin yalnızca iri demir tekerleri değil, düdükleri de buhar marifetiyle ses verirdi. Bu nedenle, kara trenlerin, daha önce "Cer Denemesi" adlı yazımda da söz ettiğim bir özellikleri vardı: İnsanın el yordamıyla neler başarabileceğini gösterirlerdi. Kuşkusuz el yordamı, burada asla iptidai yaşam tarzlarını işaret etmek için kullanılmıyor. El yordamı ile üretilen bir makine –çalışma sistemi de bizim kavrayabileceğimiz yöntemlere dayanıyordu; kömür suyu ısıtıyor, buhar, pistonları harekete geçiriyordu– yalnızca kendi üreticisini değil, onu fabrikada yapanları ve onu kullananları da kendi yaşam alanı içinde kabul ediyordu. Böylece insanın ürünle arası açılmamış oluyordu. Kara trene yakınlık duymamızın nedeni budur. Elektrik, makinenin çalışma koşullarını görmemizi engellemiş bulunuyor.

Yine de, tren imgesinin kolay kolay değişeceğini ya da bütünüyle silinip gideceğini düşünemeyiz. Trenin duygularımıza yaptığını başka hiçbir aracın yapmadığını /yapamadığını görebiliyoruz.

Ataç, "Uçak Yolculuğu" adlı yazısını 1942 yılında yazmış. Türkiye'de uçak yolculuklarının yaygınlaşmaya başladığı yıllarda. Elbette, Cumhuriyet'in devrimci kuşaklarının bu tür yeniliklere açık olduğu, devrim coşkusuyla yeniliklerin kucaklandığı yıllardır bunlar. Aydınların gündemi de yeniliklerin nitelikleri üzerinde yoğunlaşmıştır. Ataç, Yahya Kemal'le Kemalettin Kâmi arasında geçen nükteli bir tartışmayı aktardıktan sonra,[1] okurlarını uçağa binmeye teşvik eder:

"Bilmem uçağa hiç bindiniz mi? Binmedinizse bir deneyin, bir daha tirenle, vapurla yolculuk etmek istemezsiniz, ikisini de artık pek eski, Nuh Nebi'den kalma birer taşıt saymaya başlarsınız. Uçağın korkulacak, insanın yüreğini hoplatacak bir şeyi yok. Biniyorsunuz, oturuyorsunuz, sanki büyükçe, daha rahat bir otomobildesiniz. Kalkıyor."[2]

Yine aynı yazının bir yerinde, zamanımızın (yazının yazıldığı yılların) yolculukta hız istediğini belirtiyor Ataç. Kuşkusuz, hız tutkusu, modern zamanların bir fenomenidir. Yine kara trenin kuruluşunda da, sanayi atılımlarının gereksinimlerine uygun olarak, hız estetiğinin izleri görülebilir: İnce uzun gövde, sürtünmeyi azaltır, tren bıyıkları, rüzgârın kolay bölünmesini ve gövdeden uzaklaştırılmasını sağlar. Ve tabii raylar da yerle teması keser.

Yine de hemen belirteyim; makinelerden hiç anlamam; makineleri de, temsil ettikleri hız ve hızlı üretim kültürünü de benimseyebilmiş değilim. Ataç, büyük olasılıkla, yeniliklerin tarihsel bakımdan zorunlu olduğunu dü-

1. Yahya Kemal, tarih bilgisinin önemini savunur. Kemalettin Kâmi de, dünü bırakalım bugünle uğraşalım diye tutturur. Derken Kemalettin Kâmi, Ataç'ı göstererek, "Şuna baksanıza, tayyareye binecekmiş," der. Yahya Kemal, Ataç'a döner; "Böyledir bunlar," der, "tarihi de kabul etmezler, tayyareyi de."

2. Ataç, *Günlerin Getirdiği*, İstanbul, Can Yayınları, 1984.

şünüyordu. Ama o yıllarda, tüm dünyada olduğu gibi bizde de henüz neyin "yenilik" olarak adlandırılacağı belirlenmemişti. Bugün hâlâ yeniliğin tanımlanmamış olduğunu görebiliyoruz. 90'ların yenilik taraftarı gençleri bile bugün herhalde kendilerini "geri kalmış" hissediyorlardır.

Peki yolculuk dediğimiz şey hız istiyor mu gerçekten? Bu soruya kesin bir yanıt veremiyoruz. Sanayi Devrimi, kuşkusuz hız çağını açmıştı; hammaddenin üretim alanlarına yetiştirilmesi ile ilgili olarak, yani kapitalizmin gereksinim duyduğu hızlı üretimle bağlantısı bakımından hız gerekli görülüyordu. Bunun o dönemin, o devrimler döneminin bir kazancı olarak görülmesi elbette iyi olacaktır. Ama elde edilen hızın ne yönde kullanıldığı da önemli sayılmalıdır.

Yine de, yolculuk dediğimiz şeyi bugün artık bu zorunlu ve işe dayalı gidip gelmelerden ayırmamız gerekiyor. Çünkü yolcu, öteden beri bir kültürel kategori olmuş durumdadır. Bu anlamda yalnızca eski seyyahlar, bugünün turistleri, doğa turlarından hoşlananlar değil, sözgelimi hasta ziyareti için bir kentten bir kente gidenler de yolcudurlar. Yol, bu nedenle herkes için kültürel bir olgudur. Yolcu, trenin penceresinden gördüğü yerleri düşünür. Kıyıda köşede kalmış kasabaları, yapayalnız köyleri, ormanları, bozkırı. Bunlar yolcunun simgeleridir. Gerçekte bu simgeleri değersiz görmekle yalnızca bunları değil, kendi imgelemini de değersizleştirir bir yolcu. Öyle ki bana göre yolcu, yol simgelerinin gözünün önünden hızla geçip gitmesinden ne anlayacaktır? Hız, belki bedeni hızlandırır ama imgelemi yavaşlatır.

Ataç –burada dilimizin bu değerli ustasına biraz karşı çıkacağım– uçak yolculuğunu överken aracın içini, yolcunun aracın içinde kavuştuğu rahatı aktarıyor, buna hak ettiği değeri veriyor ama dışarıyı hiç hesaba katmıyor. Burada –uçakta büyük oranda böyledir– tümüyle temel

amaca yönelik bir işlevsellik söz konusu. Çok yararcı düşünüyor Ataç. Benim A kentinden B kentine gitmem gerekiyor, öyleyse bunu en hızlı şekilde yapmam iyi olur. Bunu olumluyor. Ama eski uzun ve yorucu yolculukların insanın zihnini nasıl zenginleştirdiğini unutuyor. Bazen yavaşlığın ve insan zihnine mutluluk veren orta karar bir ritmin de ne denli önemli olduğunu bugün görebiliyoruz. Hız iyidir. Ama bu kadar hız yeter. Daha fazlası, bence gerekli değil.

Ankara'dan Kars'a trenle yolculuk ettiğim sırada –bir kompartımanımız vardı ama pulman vagonlarında da boş koltuklara oturabiliyorduk– okumak üzere yanıma Umberto Eco'nun baş belası *Foucault Sarkacı*'nı almıştım. Tren uzayıp giden bozkırın ortasında yol alıyor, arada kasvetli kentlerle viran köyler beliriyordu. Ağaçlık tepeler, koyu gri kayalıklar, cılız akarsular... Kitaptan yoruldukça başımı kaldırıp pencereden dışarıya bakıyordum.

Foucault Sarkacı, okurundan sürekli dikkat isteyen bir metindir. Ana öykü, yazarın verdiği "mola"larla sık sık bölünür, değişik yazı karakterleri ile biçimlendirilmiş bölümler ana öyküye oranla ister istemez daha hızlı okunur. Bu nedenle roman, biçimsel bir ritme sahiptir. Olay örgüsünün sahip olduğu ritimden söz etmiyorum burada. Eco, romana özgü anlatım biçimlerinin hemen hemen hepsinden yararlanmıştır.

Bu arada, dışarıya ait simgelerin nasıl olup da bizde, bizim zihnimizde yeniden ve sürekli değişerek hareket kazandığını da araştırır. Bir bakıma, okumanın kuramsal bir açıklamasını, bir tanımını da yapar:

"Irmaklara yatay oldukları için değil, içlerinde su olduğu için tapınılır; suyla beden arasındaki ilişkiyi anlatmama gerek yok sanırım... her neyse, böyle yaratılmışız bir kere. Bu nedenle de, birbirimizden milyonlarca kilometre uzaklıkta da olsak, hepimiz aynı simgeleri gelişti-

ririz. Bu simgelerin hepsi de zorunlu olarak birbirine benzer. Bu yüzler, kafalarının içinde beyin diye bir şey olan insanlar, bir simyacının fırınını görünce, her yanı kapalı, içi sıcak olduğundan, çocuğu üreten ananın karnını düşünürler."[1]

Böylece, dinsel, yaşamsal tüm gizemlerin imgelemimizde dönüştüğünü vurgular. Roman kahramanları ölçülü, sözcüklere tüm düşünsel ağırlıklarını vererek konuşurlar. Soruları yanıtlar izler. Bir süre sonra bu romanın okunması, zihni bir makineye –işte yine o sözcük– çevirmeye başlar. Tren raylarından çıkan ritimli metalik ses, *Foucault Sarkacı*'nın okurda bıraktığı etkiye eşlik eder.

Bugün hâlâ *Foucault Sarkacı* aklıma ne zaman gelse, trenler de gelir. Elbette, uçağın nimetlerini yadsıyacak değilim. Ama tren mi uçak mı diye soracak olanlara da yanıtım budur. Varın siz karar verin: Uçakla bir buçuk saat, trenle *Foucault Sarkacı*!

1. Umberto Eco, *Foucault Sarkacı*, çev. Şadan Karadeniz, Can Yayınları, İstanbul, 1992.

OKUMAK

Zaman zaman, okuduklarımızın bizim için ne ifade ettiğini düşünürüm. Kimi yerde okurlardan da gelir böyle sorular. Sözgelimi, bir kitabı niçin okuruz? Okumasak ne kaybederiz? Dahası, okuyup bitirdikten sonra hemen unuttuğumuz bir kitap, zaman, emek kaybı olmaz mı bizim için? Öyle ya, bir şey kalmadıysa geride, kalamadıysa, nedir okumanın anlamı?

Özellikle ilk okumalar sırasında nasıl yoğundu bu düşünceler, anımsamamak elde mi? Genç okur, okumanın meyvesini hemen almak ister. İster ki, okuduğum bütün bu cümleler, gözlerimin önünden geçen bunca bilgi dağarcığımda biriksin, gereksinim duyduğumda uzanıp onu oradan alayım hemen. Üstelik bu bilgi beni değiştirsin, kendimi gün günden daha bilgili, daha üstün bulayım.

Önümüzde duran koca edebiyat evreni karşısındaki bu arzu yaratıcılığımızı beslemiyor mu? Bu insani arzu.

Bir söyleşi sırasında, genç bir yazar adayı, durmadan öyküler yazdığını ve öğretmenlerinin kendisine önerdiği kitapları okuduğunu, hatta kimini iki kez okuduğunu söylemişti, heyecan içinde. Merak ettiği şey şuydu: Yazdıkları ne zaman öykü olmaya başlayacak? Hatalarının, eksiklerinin düzelmeye başladığını ne zaman görebilecek? Sabırsızlığı gözlerinden okunuyordu.

Fakat ne yazık ki yanıtlanabilecek soru değildir bu. Zira insan edebiyata gönül verdiyse, bilmeli ki, bu ömür boyu sürecek bir tedirginliktir. Edebiyatın bize verdiği şey, bu her neyse, açık, elle tutulur bir şey değildir. Hele iyi edebiyat, meyvesini saklar çoğu kez. Bu nedenle yaşamın bize kazandırdığı "us" nasılsa, edebiyatın bilgisi de öyledir. Öyleyse, bir öyküyü, bir romanı okuyup bitirdikten sonra, "Evet, şimdi nerede bu okuduklarımın bilgisi," diye sormalı mıyız kendimize? Kuşkusuz, gençlik çağlarımız için kaçınılmaz bir sorudur bu. Bunu soracağız. Ama belki bugün ben şunu ekleyebilirim: Yanıt beklemeden soracağız bunu. Yanıt belki çok yıllar sonra gelecektir çünkü.

FÜRUZAN

Füruzan, lise yıllarımda şaşırarak, büyülenerek okuduğum bir yazardı. Yepyeni bir dünyanın kapılarını açıyordu sanki. Fakat kendini ele vermiyordu. Geride ne bıraktığını, bana nasıl bir bilgi verdiğini anlamıyor, yine de tuhaf etkisini seziyordum. Anlattığı kişilerin yaşadığı mekânlarda bir gölge gibi dolaşıyordu sanki. Yazar olarak, dil üzerindeki etkisini anlattığı kişilerle olayların üstüne çıkarmıyordu. Okurun önüne, onu kolayca yanıltabilecek yalınlıkta, neredeyse "ham" görünümler koyuyordu. Kolayca okunuyor fakat alışılmış öykü kalıplarını kullanmıyordu. Dili şiire yaklaştırıyor fakat bunu göstermiyordu. Herhalde *Parasız Yatılı*'nın bıraktığı izde bunun önemli payı vardı:

"Sabah eskimişliğin buzulları burnuma dek geliyor."

Füruzan'ın ilk öykülerinde İkinci Yeni etkisi gördüğümüzü söyleyebiliriz bugün. 1950 kuşağının çoğu öykücüsünde olduğu gibi. Füruzan, Sait Faik, Sabahattin Ali gibi büyük öykücülerle başlayan modern öykücülüğümüzde kendine bu iki yazarımızdan da izler taşıyan ama ikisini de izlemeyen yeni bir alan açmıştı. Anlattığı çevreyi, anlatarak dolaştığı, dolaştırdığı mekânları iyi biliyordu. Bu nedenle belki edebiyatımızda Sait Faik'ten sonra en çok Füruzan inandırıyordu okurunu anlattığı hikâyelere.

Yine ilk okumaların akıldan çıkmayan bir izlenimi: *Parasız Yatılı*'nın portreleri. Füruzan'ın çizdiği portreler. Kendi mekânlarından, yaşadıkları sokaklardan uzaklaşmayı beceremeyen, buralardan niçin uzaklaşılması gerektiğini kavrayamayan, "gözü arkada kalmış" portreler. *Haraç*'ın Servet Hanım'ı örneğin. Servet Hanım, tüm yaşamını, başından geçen o talihsiz olayı düşünür öykü boyunca. Sonunda üstünü eline geçirdiği paçavrayla kapatarak derin bir uykuya dalar. Geride onun hüzünlü, iri gözlü portresi kalır.

Füruzan'ın izlenimci öyküsünü anlayabilmek için iyi bir örnektir *Haraç*. Çerkez Gülendam'ın kolundan tutup götürdüğü, "Konağın getirine götürüne seni koştururuz," dediği Servet Hanım, sonradan terk edilen konakta ömrünü tamamlarken geçmişi anımsıyor *Haraç*'ta. Parça parça anımsanan geçmiş, anlatı kişisinin karmaşık, dalgın zihnine uygun biçimde sergileniyor.

Zengin ayrıntılarla örülü bir metin *Haraç*. Kimi olaylar, nesneler bütün olarak değil de, anımsandıkça, yeri geldikçe aktarılıyor okuyucuya. Servet Hanım'ın zihni aktarılmış oluyor böylece. Onun unuttukları unutuluyor, anımsadıkları anımsanıyor, yanlış bildikleri de aynı biçimde, el değmeden bırakılmış oluyor:

"Gene de karıştırmış olabilirim.

Ben bulmamıştım canım. Ben konağın dışına adımımı atmamıştım. İlk ayrılık acım Şehime Hanım'dı. Ondan gerisi, başkalarının anlattığı bir ayrılıktı. Ama nasıl olur da o kuru ağaçlı, tek katlı, tek pencereli evleri, bez giyimli, çıplak ayaklı kıtık saçlı çocukları uydurup bulurum.

Sabaha karşı dalmışım. Bir terle uyanmıştım. Her yanım zırıl zırıl ıslanmıştı. Yorganı açamıyordum. Bahçeden kuş sesleri geliyordu."[1]

1. Füruzan, *Haraç*, Notos Kitap, İstanbul, 2008.

Füruzan öyküyü bir manzarayı parça parça aktarır gibi anlatıyor. Çoğu öyküsünde böyle. Olay akışını değil de, sözünü ettiğim bu yaşantıları, bunlardan doğan izlenimleri anlatıyor. Metinlerini şiirsel etkilerle kaleme aldığı için, zaten olayın bir önemi de kalmıyor:

"Bir tasa sirke koyup yukarı çıkmıştım.
Hava çok aydınlıktı.
Kuşlar yine hiç durmadan ötüyorlardı."[1]

Füruzan'ın önemi nereden kaynaklanıyor öyleyse? Onun kendine özgü, yerleşik kalıpların dışına çıkan öykü tekniği, öncelikle anılmalı. Füruzan, metnini sanki *onu kendi doğal dokusunun içinde bırakır gibi* yazıyor. Anlatısı parçalardan oluşuyor, öykünün boyutları, katmanları, kişi ve zaman sınırları Füruzan metinlerinde, ona özgü bir biçimde ve *sanki bir seferlik* ayrıcalıkla oluşuyor. Yine de, okurun gözünün önünde beliren, kendini kolayca ele veren bir yöntem değil bu. Yalın, açık, ilk elde kolay yazılırmış gibi görünen, okuru hemen içine çeken bir yanı var Füruzan öykülerinin.

Ancak, bu elbette, yine de, onun asıl büyük ayırt edici yönü değil kanımca. Füruzan, İstanbul'un geçen yüzyılın başındaki büyük değişim çağının öykücüsüdür. Yitirilen eski, yerleşik İstanbul kültürünün manzarasını çizmiş, geride kalanların canlı, gerçekçi bir portresini çıkarmıştır. Bu yanıyla bana göre edebiyatımızın klasikleri arasında anılır olması yerindedir.

Özellikle bizim gibi 1980 öncesini anımsamayan kuşaklarda bir masal etkisi yaratıyor bu anlatılanlar. Yitirilmiş güzellikler karşısında ne yapabiliriz? Dilimizi, günlük yaşantımızı etkileyen bir geçmişin, bir İstanbul geçmişinin çoksesli, canlı kültürünü bugün nasıl, nerede izleyebiliriz?

1. A.g.e.

ERDAL ÖZ

Erdal Öz, dil devrimimize ve edebiyatımızın geleneğine sıkı sıkıya bağlı biriydi; öykülerimi okuduktan sonra, yayınevine uğradığım zaman kimleri okuduğumu, kimleri sevdiğimi sormuştu ilk. Daha sonra onun tam bir öykü âşığı olduğunu, romanı ve hele şiiri de nice sevdiğini ama öykü denince gözlerinin ışıdığını görmüştüm. Zaman içinde, öykü üstüne her fırsatta konuşur olmuştuk. Öykü üstüne, dil üstüne...

Erdal Öz, *Yorgunlar*'ı 1960 yılında yayımlıyor. Kitabın yayımlanması ile ilgili anılarını sonradan yazdı; *Havada Kar Sesi Var*'ın başındaki önsözde *Yorgunlar*'ın a Dergisi Yayınları'ndan ve *Odalarda*'nın aynı yıl Varlık' tan çıkış macerasını okuyoruz. O yılların genç, "yeniyetme" yazarının öyküye bakışı (tabii 1950 kuşağını oluşturan öbür öykücülerle birlikte bir yazma, keşfetme heyecanı da var burada) bence bir ders niteliğinde:

"Bize göre yazar, bir konuyu, kendi yazarlık yeteneği içinde, kendi düş gücüne dayanarak öyküleştirebilen kişiydi. Yazar dediğin böyle olmalıydı."

Elbette burada yazarın kendi oluşuna vurgu yapılmasını üslup arayışına bağlıyoruz. Doğal olarak, bu üslup arayışı da o yılların bireylik çabasına eklemleniyor. Bu çabayı o kuşak yazarların tümünde görmek mümkün. Bu-

gün yazılan öykü üzerine düşünür tartışırken Erdal Öz'ün, Onat Kutlar'ın, Adnan Özyalçıner'in, Demir Özlü ve Ferit Edgü'nün ilk kitaplarının yeniden, bu gözle okunmasında yarar görüyorum. Buluşup edebiyat konuşuyor, sözgelimi aralarında bir konu seçiyor, o konu üstüne hemen ertesi gün birer öykü yazmış olarak yeniden buluşuyorlardı. Ortak bir edebiyat anlayışına, ortak bir dile yönelmeyişlerini sağlayan şey, her birinin kendi sesini aramak istemesiydi:

"Hiç unutmam bir gün yine üçümüz [Adnan Özyalçıner, Kemal Özer, Erdal Öz] yolda gidiyorduk. Tam ünlü Çemberlitaş turşucusunun önünde, karnı burnunda bir kadının bize doğru geldiğini gördük. Kadın, bütün görkemiyle geçti gitti yanımızdan; gebeliğiyle dünyaya meydan okuyor gibiydi. O kalabalıkta, onca insanın içinde nedense üçümüzün de dikkati o kadının üstünde yoğunlaşmıştı. Kadın geçip gittikten sonra bakıştık ve öykülerimizin ortak konusunu saptayıverdik: O gebe kadındı öykülerimize yön verecek olan özne... Yine birbiriyle hiç ilgisi olmayan üç değişik öykü çıkmıştı ortaya."

Bu üslup ve bireylik çabasının, o yıllarda öykücülüğümüze nasıl bir yön verdiğini bugün net olarak görebiliyoruz. O güne dek süregelen, arada Sait Faik'le bir kırılma yaşayan Türk öykücülüğü, 1950 kuşağı ile birlikte yeni bir sıçrama yaşıyor ve masal geleneğimizden dolayı zaten güçlü olan "hikâye" sanatımız içinde yeni, dünya ölçüsünde bir alan açılıyor. Erdal Öz'ün *Yorgunlar*'da ortaya koyduğu özgün dil, hem onun o yıllarda kurmaya başladığı kendi öykü dünyası hakkında fikir verecek, hem de Türk öykücülüğünde o yıllarda ortaya çıkan yeni öykü anlayışını görmemizi sağlayacak niteliktedir. "Kara Ev" öyküsünden:

"Cam, koyu mavide dinleniyordu. Koyu mavinin buzlu soğuğunda üşüdüm. Öte yanıma döndüm. Yorganı başıma çektim. Tenekeli takırtı geceye vurup duruyordu."

"O, yalnızlığının tadını iyi biliyor. Hem bunu çok iyi biliyor. Bütün çocuklarını evlendirip tek başına kaldı kalalı, bir garip, bir başka yalnızlığı kendisine dost edinmiş; hep onunla şimdi."

Kuşkusuz, daha önce de vurgulanmıştır; İkinci Yeni ile 1950 kuşağı öykücüleri arasında bağ vardır. Doğan Hızlan, 1950 kuşağı için, "solistlerden oluşan bir koro," tanımlamasını yapmıştı. Bu, elbette İkinci Yeni için de geçerlidir. "Kara Ev"de Erdal Öz'ün o dönemin şiirine olan yakınlığını görmek mümkün.

Yorgunlar, sıkı bir gençlik yapıtıdır. Çıkar çıkmaz Tahir Alangu'nun dikkatini çekmiş:

"Erdal Öz, erginlik çağına yaklaşan çocukların 'bulanıklık devresi' dediğimiz basamağındaki yaşantılarını anlatan ilgi çekici, güzel hikâyeler yazmış. 'Çocuk' hikâyesinde, gelişip tam bir ifade değerine ulaşmamış davranışları, kavraması çetin dolaşık ruh hallerini, uca içe itilmiş cinsiyet bağlarına kadar giden refleks mekanizmalarını yaptığı işi bilen bir sanatçının güveni içinde çözümlüyoruz."

Ne ki, sonraki yıllarda *Yorgunlar*'daki öyküleri, beşi hariç, unutmak istemiş Erdal Öz. Kitabı ilk biçimiyle bir daha yayımlamamış. Beğendiği, kendi yazarlığı açısından önemli bulduğu bu öykülerin dördünü sonradan *Havada Kar Sesi Var*'a almış. "Sular Ne Güzelse" adlı öyküyü de aynı adla çıkan son kitaplarından birine almış, kitaba da bu öykünün adını vermişti. Sait Faik Hikâye Armağanı ile ödüllendirilen *Sular Ne Güzelse*'nin arka kapağında şunları söylüyor:

"Klasik öykü anlayışında ağırlık konudadır. Bunun gerek dünya edebiyatında, gerekse bizim edebiyatımızda çok güzel örnekleri vardır. Bu aşılmalıdır. İlginçlik, sürükleyicilik konuya dayanmamalıdır diyorum. Öykü ancak okunarak beğenilsin; bir başkasına konusu özetlenip anlatılınca öykü, öykülüğünü yitirsin istiyorum."

Yayınevinde oturup öykü üstüne konuştuğumuz yıllarda Erdal Öz bu görüşünü uzun uzun açıklardı. İşlerden sıkılıp yüzü asıldığında, yorgun olduğu saatlerde öykü konuşmak onu sevindirir, ansızın büyük iştahla Orhan Kemal'den, Ataç'tan söz etmeye başlar, neşelenirdi. Özellikle iyi bir genç öykücüyle karşılaştığı zaman bunu bizimle paylaşmaktan mutluluk duyardı. Bugün baktığınız zaman, bunca yalınlığa ulaşmış bir öykü sanatımız olduğu, o kuşağın çabasıyla elde edilmiş değerli bir birikimin önümüzde durduğu anlaşılacaktır.

FERİT EDGÜ

Çığlık'ı, liseye başladığım günlerde okumuştum. Ferit Edgü'nün adını, yeni yeni izlemeye başladığım edebiyat dergilerinde görmüştüm; öyküler yazmaya çalışıyor, önümde devasa bir gölge gibi uzanmış bulunan edebiyat kulesine beni çıkaracak "ilk basamak" nerededir diye aranıp duruyordum. O yıllarda yazmaya cesaret ettiğim serüven öykülerini okuyup bana duyarlılıkla yardımcı olmaya çalışan bir edebiyat öğretmenim vardı; bana, daha toplumsal içerikli ve daha işçiliği güçlü, özgün öyküler yazmamı öğütlüyordu. Fakat tabii bu iki öğüdün ne anlama geldiğini çözmek bana kalıyordu. Kuşkusuz, kitaba meraklı bir evde büyümüştüm, bu nedenle 1980 öncesinin büyük toplumcu yazarlarının kitaplarını görüyor, isimlerini biliyordum. Ama o yıllarda, diyelim ilk ve ortaokul çağında Jules Verne, Mark Twain gibi serüven yazarlarını seviyordum daha çok. Belki *Baba Evi*'ni, *Ağrı Dağı Efsanesi*'ni okumuştum ama, o kadar... Lisede, edebiyat öğretmenimin de uyarısıyla birden kendimi gece gündüz okur buldum. Toplumcu edebiyatımızın çoğunu, klasikleri doymak bilmez bir güçle okumaya başladım. Edebiyat dergilerini keşfettim. Buralarda sözü edilen çağdaş ustalara da böylece ulaştım. Yanılmıyorsam o yıllarda Ada Yayınları da işlerliğini sürdürüyordu hâlâ...

Gidip O, *Bir Gemide* ve *Çığlık* kitaplarını almıştım. Neden bilmem, *Çığlık*'ı okumuştum önce. İşte benim için "işçilik" ve "özgün" sözcüklerini açıklayan, bu kitaplar olmuştu. Edgü kimseye benzemiyor, yazdıklarıyla okuru rahatsız ediyor, yine söyleyeceğini söyleyerek çok daha güçlü ve yaralayıcı bir etki bırakıyordu.

Ve sözcüklere, cümleye, hatta harflere yaklaşımı da böyleydi. Edgü, genç edebiyat okuru için bir kırılma anıdır, geleneksel anlatımdan, yazımdan kopar, bizim edebiyat tarihimiz içinde de bir sıçramaya işaret eder.

Edgü, 1950 kuşağı öykücüleri içinde fakat onlardan özellikle diliyle ayrılıyor bana göre. Dil arayışını en uca taşıyan yazarı belki de o kuşağın. Zira yeni bir dil, yeni bir edebiyat anlamına geliyor. Bugün Ferit Edgü ile beraber 1950 kuşağı denildiği zaman üzerinde yeterince durulmadığını görebiliyoruz; hikâyeyi, bir üst alana taşımış yazarlardan söz ediyoruz. Türk edebiyatında Sait Faik'le başlayan bir modernleşmeyi tamamlamış bir kuşaktan...

Erdal Öz, *Sular Ne Güzelse* kitabındaki öyküleri okura sunarken, öykünün bugün yeni bir alana taşındığını, artık eski "hikâye"ler gibi özetlenemeyeceğini, bir başkasına sözle kısaca aktarılamayacağını belirtiyordu, öykülerinin bu gözle okunmasını isteyerek.

Kuşkusuz "öykü" dil devrimimizle birlikte ortaya çıkmış sözcüklerden biri olabilir. Ama yeni edebiyatla birlikte, bugün, 1950'lerden sonra ortaya çıkmış yeni öykülerle birlikte 20. yüzyıl başındaki "hikâye" ile bugünkü "öykü" arasında büyük teknik farklar da görmüyor muyuz? Bir anekdot olarak "hikâye" yerine bir metin olarak "öykü" yazılıyor bugün. Edgü, bu yazınsal sıçramanın en önemli kurucularından biridir ülkemizde.

Dostoyevski, gençlik yapıtlarından *Beyaz Geceler*'de, Petersburg'un "kenarda" kalmış kişilerinden birinin öyküsünü anlatır. 20. yüzyılın varoluşçu roman kişilerine

öncülük eden bu anlatıcı, "Petersburg'u çevreleyen çitlerden atlayıp kırlık alanlara açıldığı zaman içinden büyük bir yükün kalktığını" söyler. Bu kişi, Neva Köprüsü'nde ağlayan kıza bakıldıkta farklıdır. Zaten kendi öyküsünü anlatırken de öyledir; onu alt sınıftan olmakla belirleyemeyiz. Alt sınıftan olan, kızdır, Nastenka'dır. Anlatıcımız ise düpedüz uyumsuzdur. İnsanın kenti terk etmekle yükü "sırtından" atmasıyla "içinden" atması ayrı şeylerdir. Camus'nün *Yabancı*'sındaki uyumsuz kişi ile *Beyaz Geceler*'in anlatıcısı arasında bu anlamda büyük benzerlik vardır. Bu kişi, sonradan tekrar tekrar okuduğum *Çığlık*'ın anlatıcısını da andırır biraz.

Öykü, tümüyle mekânsız, betimsiz cümlelerle başlar. "Ben" anlatıcının kimliği hakkında öykünün başında en küçük bir çıkarımda bulunamayız, olsa olsa yazarın, Edgü'nün sesini duyarız burada:

"Hayır, bağırmadım. Ben bağırmadım. Bağıran ben değilim.

Bağırmak için özel bir nedenim yoktu. Hiçbir gerek. Hiçbir gerekçe."

Edgü, öykünün kişisi, zamanı ve mekânıyla öykünün dilini –en azından geleneksel olandan– ayırıyor burada. Metin, ortaya bir kişi betiminden çok bir metin biçimi çıkıyor. Bu, 1950 kuşağı yazarlarının Joyce, Beckett, Duras, Sartre gibi çağdaşlarıyla birlikte uygulamaya başladıkları yöntemlerden biri. Öykü kişisi, gerçekliğe dayanmıyor, gerçeklikle boy ölçüşmüyor, dahası, öykü kişisi ile gerçeklik, gerçek kişi diye bir ikili düzlem gözetilmiyor burada. Edgü, ille gerçeklikten söz edilecekse –ki gerekmiyor, biliyorsunuz– bir metin yaratarak gerçekliğe yeni bir nesne eklemiş oluyor. Zaten sanatın yaptığını, öteden beri yaptığını yapıyor.

Breton üstüne yazdığı bir yazıda, "Her düşün, her sanrının, her sayıklamanın günlük yaşamda bir karşılığı

vardır," diyor Edgü. Bu nedenle kendisinin de "gündüz düşleri" ile elde edildiğini söylediği her türden öykünün, az önce de değindiğim gibi, ille kurulması gerekecekse, bağı kurulabilir gerçeklikle.

Çığlık'ın anlatıcısı, "kenarda" durmakta, olup biteni izlemektedir. "Ben yalnızca gördüm," der; üç kişi, bir adamı sürüklemektedir. Çığlığı, o üç kişi tarafından kaçırılan adam atmıştır. Ama ne demiştir? Anlatıcımız, kaçırılan adamın bağırdığı sözcüğü açıkça duymamış, yalnızca bir çığlık duymuştur.

Fakat sonra daha ilginç bir şey olur: Bir çığlık daha duyulur. Bu kez ne kaçırılan adam, ne onu kaçıranlar, ne de anlatıcımız, tanığımız bağırmıştır:

"Bu çığlık sanki bana yöneltilmiş bir çığlıktı. Bana, orada olduğumu ansıtıyor, adamı kurtarmamı istiyordu."

Edgü, çoğu öyküsünde, o öyküye özgü bir biçim uyguluyor. Bu anlamda yazının salt biçim arayışı olduğu, bütün o ağır, acılı yönlerinden başka yazıyı çoğu zaman ayakta tutan şeyin bu arayış olduğu gerçeğini de ortaya koymuş oluyor. *Çığlık*'ta metnin gücünü öne çıkaran şey bu: Metni okur için rahatsız edici kılan da bu. Mekânı, zamanı, betimi ve anlatıcının tüm dışsal özelliklerini öykünün sonuna gönderiyor Edgü. Onu salt gözleme, *Çığlık*'ın ana unsuruna dönüştürüyor. Ve ille gerekirse diye –ki bir noktada gerekiyor elbette; öykünün bir yazınsal nesnesini oluşturuyor çünkü– zamanı, mekânı ve anlatıcımızın betimini sona bırakıyor:

"Bu güz günü, tek amacı ebegümeci toplamak olan, bu amaçla, bir elinde bıçak, bir elinde sepet, bu tepede, çalıların ardında duran bir adamın yanıtlayabileceği sorular mıdır bunlar?"

Peki bize ne tür sorular soruyor *Çığlık*? Değer yargılarımızla, adalet duygumuzla bizi baş başa bırakıyor. Dünyayı, dünyada yaşanan adaletsizliği durup gözlediği-

miz tepede ne yapıyoruz? Kendimize nasıl sorular soruyoruz? Çevremizde yaşanan kıyım, bize benzeyen kişilerin arasında dönüp duran savaşım karşısında ne düşünüyoruz? Diyelim ilk çığlık, bir suçlu olması olası bulunan o adam tarafından atılmıştır. Öyleyse, ikinci çığlık nereden gelmektedir? *Tek amacı ebegümeci toplamak* olan anlatıcımızın yapması gereken şey budur öyleyse, ikinci çığlığın sahibini bulmak...

Ferit Edgü, 1978 tarihli *Bir Gemide* ile 1981'de yayımladığı *Çığlık*'ta 1980 Darbesi'nin öncesi ve sonrasını öykülüyor. Bu değerli metinler, güncel politik gelişmeleri yakıcı bir dille yazınsallaştırıyor ama bana kalırsa bundan çok daha fazlasını başarıyor: *Çığlık*, kuşkusuz her sözcüğü ile güncelliğini koruyor. Çünkü Edgü, politik gözlemlerin mayasından zamansız, evrensel bir şiir çıkarıyor.

Ne şans; daha "öyküde işçilik" nedir bilmediğim bir çağda karşıma çıkmış ve bana dünyanın bilgisini vermiş bu kitap.

DOĞA

Kır havası almak için kentten kaçtığım zaman, adeta başka bir insana dönüşüyorum. Hepimiz için öyle değil midir? Gün bitmek bilmez; günlerin ne kadar uzun olduğuna şaşarak uzayıp giden zamanın tadını çıkarırız. Doğanın dilini keşfetmeye başlarız. Gerçekten, insan ne de olsa doğanın bir ürünüdür ve oraya döndüğü zaman çok sürmez, o eski dilin uğultusunu yeniden duymaya başlar içinde. O uğultu sizi sürekli kendine çağırır; her esinti bir davettir ve insan bu davete uymak için ince bir sızı hisseder göğsünde. Ne yazık ki bir sızıdır bu, evet. Ne de olsa hız kültürüne tutsak edilmiştir insan.

Jack London, *Vahşetin Çağrısı*'nda doğanın davetine sonunda boyun eğen, "uygar" dünyayı bırakarak oraya, yabanıl yaşama geri dönen o sevimli köpeği ne güzel anlatır. O dil, ilk duyduğunda garipsediği; fakat çok eskilerden, çok uzaklardan anımsadığı o tuhaf dil acaba kime aittir? İnsanın diline benzememektedir; bir uğultu, bir çınlamadır daha çok ama ona, sanki kendinden, kendi içindeki bir yerlerden geliyormuş hissini vermektedir. Ve sonunda her şeyi, tüm uygarlığı geride bırakarak oraya, ait olduğu yabanıl dünyaya döner.

Henry David Thoreau, yabanıl doğada geçirdiği iki yılın ruhsal, düşünsel dökümünü yapar *Walden*'de. O

yılların Amerikan kentsoyluları tarafından bir çılgınlık olarak nitelenen bu deneyim kuşkusuz, bir arayışa işaret eder. Ruhsal dinginlik arayışı. İnsanın kendi öz yaratıcısına, doğaya dönüşü:

"Kış gecelerinde, çoğu kez gündüzlerinde de işittiğim ses, uzaklarda bir yerlerde öten yalnız baykuşun üzgün ama ahenkli ezgisiydi. Öyle bir melodiydi ki, sanki uygun bir mızrapla çalınsa, donmuş toprağı esnetecekti. Bu, Walden Ormanı'nın yerel diliydi. Kuşu hiç görmemiş olsam da seslendirirken ezgisini, çok bildik gelirdi."[1]

Thoreau, daha ilk deneyiminde kavrıyor bunu; doğa, kendine özgü dili konuşuyor. Hiç kuşkunuz olmasın; bugün bizim konuştuğumuz dil, yeryüzünün tüm dilleri bu ilk dilden türemiştir. Onun içinden çıkıp zamanla biçimlenmiş, uğultu sözcüğe dönüşmüştür. Nasıl düşüncemiz bizim fiziksel varlığımızın bir ürünüyse, elbette dil de öyledir. Dilimizi, doğa öğretmiştir bize. Üstelik en temel duygularımızı da –ki dilimizle ilgili ilk verileri de duygularımız ölçüsünde elde ediyoruz elbette– doğa deneyimimizle biçimlendirmiş olduğumuz açıktır. Thoreau insana özgü duyguları olağanüstü gözlem yeteneği ile anlatır. Sözgelimi tilkinin endişesi, yalnızca sesinden çıkarılır:

"Bazen, ayın yeri aydınlattığı gecelerde, buz tutmuş kar tabakasının üstünde dolaşarak keklik ya da avlayabilecekleri bir başka hayvan arayan ve orman köpekleri gibi hırıltılı ve delice uluyan tilkileri işitirdim. Sanki bir endişeyi gidermeye ya da bir şeyler anlatmaya çalışıyormuş gibilerdi."

Doğal yaşam deneyimi, el değmemiş bilgiler kazandırır insana. Hiçbir yerde bulamayacağı, kimseden dinleyemeyeceği bilgiler. Sözgelimi, bir yaban hayvanından

1. Henry David Thoreau, *Nerede ve Ne İçin Yaşadım*, çev. Yonca Yalçın Çakmaklı, Notos Kitap, İstanbul, 2010.

korkmak doğaldır ama bu hayvanın da korkuları olabileceğini öğrenmek bir bilgidir.

Bir süredir dikkat ediyorum; ayak seslerimizi duyar duymaz ortadan kayboluyor yılanlar. Ege'de olmuştu bu; oturup dinleneceğiniz, konuşup güneşleneceğiniz yeri size terk eder yılan. Bu, bilgidir. Uygar dünyanın temsilcisi olanlar için elbette, deneyimle kazanılabilecek bir bilgi.

BIÇAK

Ebru Kipay, Evrenye bıçağı üzerine bir tez yazmış. Evrenye, Kastamonu'nun köylerinden biri, köyde bıçak ustalarının evleri ve işlikleri ("körük" adını verdikleri bu işlikler kanımca iki işlevi birden görüyor; özgün Evrenye bıçağının üretildiği bir yer olmanın yanında, ustaya yaşama gücü de veriyor bir körük) dışında bir şey yok (kamu alanları yani; okul, cami, sağlık ocağı). Bıçak, ustalarla ailelerinin tüm yaşamı demek oluyor. Kipay, zanaatkârın yaşam biçimiyle ürünü arasında birebir bağlantı kuruyor. Dolayısıyla, ürünün kişide (zanaatkârda ve kullanıcıda kuşkusuz) bıraktığı izle birlikte o ürünün anlamı da ortaya konuyor.

Henry Glassie, el sanatlarının üretim aşamalarında (bunu "bağlamlar" sözcüğüyle karşılıyor; çünkü hammaddenin elde edilmesinden ürünün pazarda satılmasına varıncaya dek tüm aşamalar birbirinin zorunlu sonucudur) ortaya ürüne özgü bir hikâyenin çıktığını vurguluyor. Kipay, Glassie'nin sıraladığı bağlamları bir bir inceliyor. Sözgelimi, ustayla alıcı arasında bir iletişim sağlayan bıçak, tüm başka bağlamlarının yanında bir de iletişim bağlamıyla vardır. Bunun nedeni elbette, bıçağın, ustanın hikâyesini de taşımasıdır; ustanın çelikle kurduğu ilişki.

Bu ilişki, kapitalist üretimin yabancılaştırdığı madde-insan ilişkisine benzemiyor insan, maddenin kendisiyle bir işbirliğine girdiğini, ortaya çıkacak ürün konusunda kendisine önerilerde bulunduğunu düşünüyor. Denebilir elbette: İnsan ancak yorumlayabildiği ilişkilerde özgürdür. Yabancılaşmanın önüne geçebilecek (elbette Marx'ın açıkladığı türden, sermaye ilişkilerine odaklanmış bir yabancılaşma teriminden değil, onun bir sonucundan söz ediyorum burada) belki birkaç davranış biçiminden biridir.

Jung, çocukluk yıllarından bahisle, doğa üzerine nasıl gözlemlerde bulunduğunu anlatır. Kilisenin temelsiz (onca mucizenin arka arkaya gerçekleşmesini mantıklı bulmuyordum, diyor) ve teorik varsayımlarından sıkıldığı için (huzursuz bir rahiptir babası) bilgiyi gözlemlerine dayandırmak istemektedir. Gözlemle elde edeceği bilginin doğruluğuna koşulsuz inandığı için değil; gözlem sayesinde kendisinin de yaşamın bir parçası olduğunu hissettiği için. Çıkıp dışarıda, doğa içinde yalnız başına dolaşır, rüzgârın, suyun sesini dinler.

Bu gezilerinden birinde, üstüne oturduğu bir taşla ilgili çıkarımlarda bulunmaya başlar: "Bu benim taşımdı. Çoğu zaman o taşın üzerine oturur ve zihnimde aşağı yukarı şöyle gelişen bir oyun başlatırdım: 'Ben bu taşın üzerinde oturuyorum. O da benim altımda.' Taş da, 'Ben,' diyebildiği ve düşünebildiği için, 'Ben bu yamaçta yatıyorum. O da üzerimde oturuyor,' derdi."[1] Bunun üzerine genç Jung kendisine şunu sorar: Taşın üzerinde ben mi oturuyorum, yoksa onun üzerinde oturduğu taş ben miyim? Ve ayağa kalkıp kimin ne olduğunu düşünmeye başlar.

1. Carl Gustav Jung, *Anılar, Düşler, Düşünceler*, çev. İris Kantemir, Can Yayınları, İstanbul, 2012.

Freud'la Jung arasında tartışma konusudur: Freud, mitolojik çağa özgü davranışların bireyin bilinçaltında yaşayamayacağına (taşınamayacağına) inanır. Jung, aksini iddia etmese de, bunun tümüyle gözden uzak tutulamayacağını savunurmuş. Gerçekten, çağdaş (kent yaşamının biçimlendirdiği) bireyde geleneksel bilginin (el yordamının) bir türlü ortaya çıkamadığı rahatça görülebilir.

Kipay, bıçak ustalarına ürünün yapım aşamalarını da sormuş. Örneğin, "Demir ne kadar süreyle dövülür?" Yanıt: "Demiri dövmeye başlarsın, işin ne zaman tamam olacağını göz bilir. Ne kadar döveceğimizi çelik bize kendisi söyler." Eski çağlarda sanatla zanaat bu nedenle birbiri ile iç içeydi; işlevsel bir ürün (zanaatkârın ürünü) insandan kendi hikâyesini isterdi. Bu da kuşkusuz yalnızca kullanıcılar arasında değil, ürünle usta arasında da bir iletişimi zorunlu kılardı. Daha doğrusu, böyle bir organik ilişki kendiliğinden kurulmuş olurdu. Usta için bıçak, canlı bir nesnedir, kullanıcı için de öyle değilse, orada zanaat ürünü karşısında yabancılaşma başlar.

Binboğalar Efsanesi'nin Demirci Haydar Usta'sı gibi. Usta, ömrü boyunca dövdüğü kılıcı İsmet İnönü'ye armağan etmek ister. Zira, kılıcı görünce İnönü'nün Haydar Usta'nın obası için konaklayacak bir yer göstereceğine inanmıştır. Bu onun gözünde o kadar kesindir ki, aksini aklının ucundan bile geçirmemiştir. Ve kılıç da bu kurtuluşun katıksız garantisidir. Usta, günler süren bir yolculuktan sonra İsmet İnönü'yü Meclis'in önünde bulur. Kılıcı vakarla uzatır. İnönü, "Güzelmiş," deyip gözucuyla şöyle bir baktıktan sonra kılıcı yardımcısına uzatır. Haydar Usta derdini söyleyemez bile. Bu, yalnızca ustayı değil, kılıcı da, kılıcın çevresinde oluşan hikâyeyi de öldürmek anlamına gelir.

El sanatlarımızın çevresinde oluşan insan hikâyeleri de kuşkusuz, paha biçilmez değer taşıyor. Ebru Kipay,

gezileri sırasında tanıdığı bir eyer ustasından söz etti sohbet sırasında: Deve eyerleri yapan bir usta varmış. Zamanla develer azalıp kendisine artık iş çıkmaz olmuş. Gel zaman git zaman, tek bir deve kalmış şehirde. Usta da, bu yalnız deve hastalanıp da ölmesin diye işi gücü bırakmış, onun sağlığı için didinir olmuş. Unutmamak gerekir: Devenin ölümü yalnızca eyerlerin değil, ustaların da ortadan kalkması demektir.

YAŞAR KEMAL

Dev otobiyografik romanı *Kimsecik*'ten söz edilirken, Yaşar Kemal'in, insanın korku duygusunu destansı bir biçimde anlattığına vurgu yapılır; Fethi Naci'nin, korkunun başyapıtı olmakla selamladığı *Kimsecik*, öyledir gerçekten de. Çünkü yaşamın içinden çıkmıştır, her destan gibi, insanoğlunun kendi kendine kıymasından, kendi evlatlarına ettiği zulümden kaynaklanmıştır. İş ki, birisi çıkıp bütün o yaşananların dev şiirini kaleme alsın.

1914 Kasım'ında Rusya, Osmanlı sınırları içinde ilerlemeye başladı. Çarlık Rusya'sı, 93 Harbi'nde Osmanlı devletinin elinden aldığı Kars, Ardahan, Artvin gibi illeri korumak, genişletmek istiyordu. Osmanlı da buraları geri almak amacıyla Kafkasya Cephesi'ni açmıştı. Rus birlikleri Erzurum ve Doğubeyazıt'a ilerleyince, Artvin ve Kars' tan Van'a, tüm doğu illerinde, halk arasında panik başladı.

Büyüklerimiz bu toplumsal büyük paniğin Türkçesini pırıl pırıl bir dil ve olağanüstü bir düş gücüyle anlatırlardı bize. Doğu illerinde, (Erzurum, Kars, Artvin civarında) "kaçakaçlık" adıyla anılan kargaşa, elbette büyük savaşa, katliamlara, köylerin yer değiştirmelerine, göçe işaret eder. Ama asıl gücünü ve unutulmazlığını verdiği korkudan alır.

Doğal olarak bir köy, haberlerin kolay kolay ulaşamadığı bir yerdir. Haber yerine, söylenti ulaşır oraya. Za-

ten bakıldığında, olağanüstü olmayan dönemler için de durum böyledir. Yollar kapandığı zaman, kar yağdığında, biri falancayı rüyasında görür; biri uzak o karlı tepelerde gördüğü karaltılardan söz açar. Doğanın baskısı, böylece, efsaneler üretmeye başlar. Mit, böyle oluşur.

Köylere savaşın belirtileri geliyordu. Kimi zaman top sesleri yakınlarda bir yerlerde gürlüyor, kimi zaman cepheden güçlükle kaçırılan yaralılar kapıyı çalıyordu. Barut kokusu, ölüm haberleri, gürültü, sis...

Aslına bakılacak olursa, savaşın belirtisi, kendisinden daha az korkunç sayılmaz. Yaşananlar dilden dile aktarılıyordu. Sözgelimi, cepheyi görmüş yaralı bir askerdi. Gelip az soluklandığı kasabada parlayan alevlerden, dev arabalardan, uçaklardan söz ediyordu. Böylece bütün bunlar, halkın belleğinde binlerce yıldır yaşayan masallarla birleşmesin de ne yapsın!

Bizde, Kars'a doğru yaklaşan dev ejderhalardan söz edildiğini söylerlerdi. Hatta bu büyük canavarları görenler bulunur, bunlar durup durup ateş püskürten ejderhaları anlata anlata bitiremezlerdi. Bunun yanında, elbette, daha güvenli saydıkları yerlere çekilir, köylerini taşır ya da çoluğu çocuğu peşlerine takıp göç ederlerdi.

Kimsecik'te değinilen, Yaşar Kemal'in Alain Bosquet' yle yaptığı söyleşide de (*Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor*) ayrıntılarıyla aktarılan bir hikâye, savaş ve yıkım belirtileriyle kişisel öykülerin birbiri içine nasıl girdiğini gösterir: Köyden genç bir adam, her sabah kalkıp göl kenarına gitmektedir. Bu işe başladıkta (burası önemlidir) huyu da değişmekle artık bundan sonra kimseyle konuşmaz. Ağzından alabildikleri tek laf, sevgilisini orada, gölün kenarında beklediği olur. Kız suyun içinden başını çıkarıp çıkarıp sevgilisini yanına çağırmaktadır.

Ancak, bir yandan yaklaşan savaş korkusunun (işgalin diyelim ona; büyük olasılıkla işgalin hemen ardından katliamlar da başlayacaktır zaten) bir yandan hüküm sü-

ren korkunç yoksulluk ve açlığın yiyip bitirdiği köylünün bu adamı terk etmesi, onu öyle yapayalnız bırakıp gitmesi olacak şey değildir. Denkler toparlanır, at arabaları hazırlanır, köyün içine düşen şarapnel parçaları arasında köylü, adamı zorla da olsa göl kıyısından koparıp almaya karar verir. Son gün, gelin görün ki, sevgilisini hep suyun içinde görüp duran adamın suda cansız bedenini bulurlar.

Belirtiler, hikâyelerle (burada kuşkusuz sözlü kültürün hikâyelerinden, o kanal yoluyla üretilmiş mitten söz ediyorum) birlikte yaşamsal önem taşımaya başlamıştır. Zira, halk kültürümüzde, hikâyelerin gerçekliğinden kuşku duyulamaz. Kişinin suda yaşayan (belki suda yaşamayı *tercih etmiş*) sevgilisinin çağrısına kulak vermesiyle köyün içine düşen şarapnel parçaları arasında bir ilişki kurmak gerekir. Dolayısıyla, korku elbette bir psikolojik durumdur, yine de, bu hikâyedeki kişisel kıyımı açıklamak için herhalde psikolojik yorum tek başına yeterli değildir.

Kimsecik, Van'daki bu köyün Çukurova'ya göçüyle başlar. Romanı büyük destanların izinden taşıyan belirtiler böylece daha ilk bölümlerde ortaya konmuş olur: Baskı, zulüm, doğanın zorlu şartları ve bunun sonucunda çıkılan, hedefi de, menzili de belirsiz yolculuk.

Kimsecik'te de değinilen hikâyenin üç öğesi vardır: Birincisi, elbette kahramanın (Hüseyin'in) kendisidir. Yaşar Kemal (ya da belki aktarıcı) Hüseyin'i öykü mekânının orta yerine, bir tür geçiş nesnesi olarak yerleştirmiştir. Bu nesnenin sabitlenmesi, öykünün hareketli başka unsurlarının bütün o yer değiştirmelerinin vurgulanmasını, dolayısıyla, kendi varlık biçiminin de görünür olmasını sağlamıştır. İkinci öğe, öykünün ana kaynağı sayabileceğimiz belirtilerdir. Savaşın kendisinden çok (ana öğe savaşın kendisi olsaydı, Hüseyin belki göl kıyısında bir başına oturma tercihini gerçekleştiremeyecekti) imgesi belki daha güçlüdür ve düş gücüyle birlikte söylentiyi, rivayeti ve sonunda hikâyeyi de ortaya çıkaran odur.

Üçüncü öğe, Hüseyin'in "suda yaşayan" sevgilisi oluyor ve burada bu üç öykü nesnesi arasındaki bağları artık rahatlıkla konuşabiliriz.

Hüseyin, oturduğu kayanın üzerinde köye sırtını dönmüştür. Gerçeklikle düşsel olanı, iyiyle kötüyü, kaygı duyulanla ideal olanı ve en önemlisi korkuyla güven duygusunu birbirinden ayırma olanağını bulmuş oluyoruz. Hüseyin, yaklaşan savaşa (işgale; Türkiye'de ne yazık ki savunmayı zorunlu kılan saldırılar da savaş sözcüğü ile adlandırılıyor. Savaş, bir olgu olsa da, sözcüğe bakıldığında taraflar eşit ve amaçlar bakımından benzermiş gibi görünür, oysa küçük devletler savaşmaz, direnirler olsa olsa) evet, Hüseyin, yaklaşan savaşın korkunç yıkımına sırtını dönmüştür. Ancak, acaba olan bitenden haberi yokmuş gibi görünen bu kişi için, sırtını döndüğü yerde hiçbir şey olmamakta mıdır gerçekten?

Köylüler her gün yanına varıp Hüseyin'den bir şeyler öğrenmeye çalışırlar. Hüseyin, oysa, susmayı tercih etmiştir. Köylüye küskün olduğundan değil; ailesine sırtını döndüğünden, insanlığa, dünyaya inancını yitirdiğinden de değil. Bir varoluş sorunu edindiğinden de değil elbette. Hikâyesinin bir bölüğünü, parça parça vermiştir de zaten. Giden, dönmeyen ama bir gün döneceğini kesinkes ant vermiş bir sevgilisi vardır. Ne ki, dönmemiştir hâlâ. Ama, bana kalırsa, esas sorun bu değildir. Bir kere ortada içilmiş bir ant vardır (bir kavil bile sayılabilir bu; yani buluşmanın ille yakın bir zamanda, ille belirli, somut bir yerde gerçekleşmesi gerekmez). Bu nedenle, Hüseyin'in, kızı sonsuza dek (yaşamı el verdiği ölçüde elbette ve bu türden sonsuzluğun halk masalları açısından inandırıcı olabileceğini biliyoruz) beklemesi, bekleyebilmesi olasıdır.

Gerçekçi roman, kişilerin davranışlarının nedenlerini araştırmaya pek heveslidir. Olayların neden o yönde değil de bu yönde ilerlediğini, falanca gelişmenin hangi nedenlerle filanca sonuçlara yol açtığını açıklamaya ba-

yılır. Bir dönem, mantıklı dayanaklar üstüne kurulmamış romanların düpedüz kötü (zayıf) olduğu söylenirdi. Doğal olarak yazar da kılı kırk yarar, kahramanının açık vermemesi için elinden geleni yapardı. Bunun kuşkusuz bilimsel temelleri vardı; edebiyat insanın yaşadığı başka alanlardan kopamaz. Gelgelelim, halk edebiyatı da "ansızın susan" hikâye kahramanlarıyla doludur. Eskiler, yaşamın içinde gözlemledikleri bu susanları kanıksamışlardı demek ki; nedenleri araştırmaya kalkışmıyorlardı.

Susma iradesi... Bana kalırsa, epey sessiz biri olsam da, zor. Çocukluğumdan bir susan hatırlıyorum; onun nedenleri belliydi. Herkesi sahtekârlıkla suçlamış ve bir daha kimseyle konuşmamıştı. Gündüz saatlerini uykuyla, geceyi çay ve sigarayla geçiriyordu. Ölümüne dek gösterdi bu iradeyi. Kanımca, gerçek, özgür bireylerimizden biriydi.

Yazınsal açıdan, öykü kahramanının davranışlarının tutarsızlığı (ya da nedenlerin açıklanmadan bırakılması) bana kalırsa, o öykünün zenginliğidir. Sözlü edebiyat bu nedenleri gerçekten de bilmiyordu ve bu tür bir bilgisizlik o sözel edebiyatın düş gücünü kamçılayan bir yaratıcı çabaya dönüşmüştü. Masalların kaynağı budur. Bize özgü fantastiğin kaynağı da kanımca budur. Olaylar arasında bağlantı kurulamıyor, bu nedenle hikâyede boşluklar oluşuyor ve bu eksik tuğlalar da *gerçeklik dışıyla* tamamlanıyordu.

Hüseyin'in hikâyesinde de gördüğümüz gibi. Köyde olup bitenler gerçek, tarihsel olaylara denk düşüyor. Köylü, panik içinde evini terk etmeye hazırlanıyordu. Rus orduları Van'a girmişti ve kasabalar işgal ediliyordu. Hüseyin'in bunlardan habersiz olduğu da söylenemezdi. Çünkü, kaçış günü yaklaşınca hikâyede bir kırılma gerçekleşti ve Hüseyin suda sevgilisini gördü. Kız ay ışığı altında sudan (belki saçlarından sular aktığı halde) başını çıkardı ve sevgilisini yanına çağırdı.

Böylece Hüseyin, sırtını döndüğü, susarak alt etmeye çalıştığı o korkunç gerçekliğe, yarattığı düşsel suyun içinde bir çözüm bulmuş oldu; göçe katılmadı. Ama kendi göçü için bambaşka, düşsel bir coğrafya yarattı.

Kimsecik, belirli açılardan kendi duygularına yabancılaşmış bireyi ele alır. Yaşar Kemal'in muğlak bir başlangıç miti olarak ele aldığı (ya da bir yazar olarak yapıtının zihinsel arka planına yerleştirdiği ve sınırlı biçimde yararlandığı) Hüseyin'in hikâyesi, *Kimsecik*'in ana karakteri Salman'da yabancılaşmanın (bilinçsizce hareket eden, ya da ilkel davramşına geri dönen kişinin) güçlü bir göstergesi haline gelir.

Salman, destanın ana kişisidir; Hüseyin'i suyun içinde bırakıp köyü terk eden aile, Çukurova yolunda, yarıdan fazlası ölmüş bir çocuk bulur. Annenin çabalarıyla iyileştirdikleri çocuğa Salman adını veriler. Salman, ailenin Çukurova'ya yerleşmesi, babanın iyi bir iş ve toprak sahibi olması, kardeşi Mustafa'nın doğumu sürecinde sessiz, düşünceli ama iyi kalpli bir kişi olarak büyür. Fakat baba açısından işler iyi gitmez. Salman delikanlılığa yaklaştıkça, babasının düşmanları olduğunu sezmeye başlar. Böylece çocukluk öncesi korkular (anımsayamadığımız çocukluk yıllarını, çocukluk öncesi, ya da "ilkel" olarak tanımlıyorum) gün yüzüne çıkar. Yaşar Kemal'in kahramanının iç dünyasıyla kurduğu yakınlık öylesine üst düzeydedir ki, belki Salman'ın bu delice korkularının anlatıldığı uzun sayfaları edebiyattan başka bir şey olarak bile araştırmak mümkün olabilir.

Sonuç olarak Salman, birbirinden çeşitli korku katmanları atlatarak şu noktaya varır: Onun düşüncesine göre babasını mutlaka öldüreceklerdir. Ama nasıl olacaktır bu? Yaşar Kemal'in açıklamadığı (neden açıklasın ki ayrıca?) bir nokta vardır burada: Baba ölecekse Salman da ölecek demektir. Ailenin esas temsilcisi olan babanın

ölümü, kendisinin varlık sebebinin, dolayısıyla sonsuz koruyucusunun yok olması anlamına gelir. Kuşkusuz babaya bağlılığının biyolojik bir bağlılık olmadığını bilir Salman. Sorun, kurtarılmanın yarattığı bir bağımlılıktır. Bu nedenle, babaya karşı (ve bu bağımlılık çevresinde) beslenen kin de böylece açığa çıkar. Ve çocuk şu düşünceye varır: Babamı öldürecekler; eğer ben öldürmezsem...

Bütün bunlar, Yaşar Kemal'in yaşamöyküsünden de takip edilebilir. Ruhsal çözümlemelerin arkasında yakın tanıklığın izi de aranabilir. Ben, *Kimsecik* dahil, tüm yazınsal yapıtların bir başına ele alınması gerektiğini düşünürüm. Kaynağı ne olursa olsun, iyi bir yapıt, esinlenildiği yere dönüp bakmaz, onun içinden başka bir şey çıkarır. Ve bir ayna gibi; zaten bu nedenle büyük yapıt olur.

Salman'ın sessiz ve yabanıl kişiliği, korkuyu biriktirmesini kolaylaştırır, dağlara çıkıp uzun uzun ve kaygı içinde düşünür. "Kaygı, düş gören tinin nitelik kazanmasıdır," der Kierkegaard. Hüseyin'in öyküsünde olduğu gibi; kendi düşüncesinin içinden, kendine özgü bir gerçeklik çıkarır. Somut dünyayla ilişkiye geçemeyen, ayrı bir gerçeklik. Böylece babasını, gerçekten de kendisinin öldürmesinin, kendisinin ölümüyle ilgili kuşkularını hafifletebileceğine karar verir. Ve bir akşamüstü, onu cami avlusunda, herkesin gözü önünde öldürür.

Bundan sonra, korku içinde doğan (çünkü esas korkuyu ona ilkel çocukluk yılları vermiştir, arkasında "kaçakaçlık" yıllarının bulunduğu çocukluk dönemi) korku içinde yaşayan ve baba katili olan (baba dediği kişinin biyolojik baba olmadığını da görmüştük) Salman'ın korku salan birine dönüştüğünü görürüz. Dağlara saklanır, tek başına vahşi bir hayvan gibi yaşamaya başlar. Ne zaman ortaya çıkacağı, kimi öldüreceği belli olmaz. Köylü, kimi kimsesi, görüşüp sevdiği, yardım alıp yardım ettiği biri de olmadığı için (yani aslında gerçekte de öyle değil midir;

anımsayamadığı bir "kaynağı" vardır, yarıdan fazlası ölü olarak bulunmuş, ait olmadığı bir ailede büyümüş, ait olmadığı bir toplumda bu yaşa gelmiştir) Salman'ın yakalanma olasılığının çok düşük olduğunu bilir. Bu nedenle saldığı korku büyük olur, halka yaşattığı tek duygu bu olur.

Bu bakımdan (yalnızca kısıtlı bir gözle) Salman, İnce Memed'in karşıtıdır. İnce Memed gibi dostu düşmanı olan bir eşkıya değil, bir yaban canavarı gibidir. İletişim kurulamaz, karşısındakini anlamaz (zaten bunun için de ortaya çıkmaz) bir kişi olmuştur. Oysa ikisini de korku duygusu yaratmıştı. İnce Memed de Abdi Ağa'nın korkusundan, "mecbur" olduğu için eline silah almıştı.

Korkunun sonsuz dönüşümlerini anlamak, gözlemlemek için ayrıca, bir kez daha okunmalıdır Yaşar Kemal' in romanları. Sonuç olarak yaşamımızda da öyle; korku ya kahramanlar, ya da alçaklar yaratır.

İnce Memed, bir başına saklandığı ormanda can sıkıntısından delirecek gibi olur. Her yerde hem jandarmalar, hem de köylüler tarafından arandığını bildiği halde kalkıp rasgele bir köye iner. İşte o sinik, korkak ve yoksul Kara Zeynep'i o zaman tanırız: Korusundan kimseye dönüp bakmayan, "yarım akıllı" biri olduğu söylenen, zayıf, çelimsiz Kara Zeynep; kendisi gibi güçsüz ve perişan görünen ama karşısına çıkıp da, "Ben İnce Memed'im," diyen konuğunun önünde ansızın değişip şakımaya, kambur sırtını düzeltip evin içinde o müthiş kahramana hizmete başlar. Ve bir ara durup, "Konuk, sen İnce Memed olmaya İnce Memed'sin ya, sen ne biçim bir İnce Memed'sin, Allah aşkına söyle bana..." der. Çünkü o çelimsiz çocuktan güç alır. O geldiği, o imdada yetiştiği zaman her şeyin değil, varsın olsun, hiç değilse kendi kalbinin birazcık değişeceğini, birazcık ferahlayacağını bilir.

BOZUK FORM

Yazının, bütün toplumsal işlevleri bir yana –zira burası değişken içerik anlamına gelir– öz bakımından en önemli gerekçesi, oyalanmadır. Kuşkusuz, iletişimin her aşaması işe yaramaz; kimi zaman birine "öylesine" bir şey sormak bile insanın can sıkıntısını, yani zamanla olan sorununu gidermeye yeter. Fakat bu yeterlilik bile, biliyoruz ki, adına zaman dediğimiz büyük sorunu kökünden halletmemizi sağlayamaz. "Öylesine" sorduğumuz soruların bu nedenle sonu gelmez.

Kimi zaman, kimi romanları –ve daha kötüsü, kimi öyküleri– okurken, bu okuduklarımın beni oyalamadıklarını, tersine "zamanımı çaldıklarını" düşünüyorum. Yazınsal bir yargı mıdır bu? Falanca yazarın kitaplarını okuyamıyorum; çünkü beni oyalamıyor. Bana sorarsanız, hem de epey net bir yazınsal yargı. Bir süre öncesine kadar, entelektüeller romanların ya da öykülerin başında oyalanmak istemezlerdi. Bugün belki çoğunlukla yine böyledirler ama en azından, oyalanmayı sevenler de, arada bir de olsa, çıkıyor. Dediğim gibi, benim açımdan oyalanmama yol açmayan metin zaman hırsızıdır.

Peki yazıda görsel iletişim nasıl sağlanıyor? Bilindiği gibi, fotoğrafın icadından sonra resimde iletinin doğrulanması gerekliliği ortadan kalkmıştı. Bu durumda, aslın-

da resmin ilkel işlevlerinden biri de gereksiz hale gelmişti: Resim belge niteliği taşımak zorunluluğundan kurtulmuştu. Resmin özgürleşmesi sayılabilirdi bu – tabii başta, bambaşka bir bağlamda; ressamın kişisel özgürlüğü. Kişisel özgürlüğümüzü sağlayamazsak sanatsal özgürlüğümüzü de sağlayamayız. Resim dinsel yorumu değiştirmeye başlamıştı. Süregelen İncil sahnelerinde bir renk değişimi bile çok şey demekti. Resim, kuşkusuz öbür sanatlardan bağımsız değildir ama sanatın dilinin değişmesi anlamında edebiyata büyük katkıda bulunmuştur.

Yaşamın birebir resmedilmesi –elbette eski resimde de sanatçının yorumu bulunurdu– okurla –ya da izleyiciyle– iletişim kurulduğu, kurulabildiği anlamına gelmiyordu. Kişisel dil –üslup ya da bireysel tutum da diyebilirsiniz– ortaya çıkıncaya kadar yapılan sanat belirli anlam kalıplarından oluşmuştu. Bunun için biri Batı'dan, biri Doğu'dan çok bilinen iki görsel imge vereyim: İsa'nın çarmıha gerilişi ve gül ile bülbül. Bu çok bilinen bir olgu. Halk hikâyeleri anlatılıyordu. Hikâyeler anlatıldığı bölgeye göre değişiklikler gösterse de, form aynıydı. Böylece sanat aracılığıyla yapılan şey, toplumsal kuralları –ve elbette bilgileri– aktarmaktı. Ama bu, bugün kullandığımız anlamda bir sanatsal iletişim sayılmazdı.

Bu durumda şunu söyleyebiliriz: Ressam, belge niteliği taşıyan –sözgelimi bir kralın portresi– resimler yapmayı bırakıp da "bozuk formlar" çizmeye başladığı zaman özgürleşmiş oluyor. Çünkü, bir bozuk form, ancak bir ressam tarafından çizilebilir. Bir başka deyişle, her ressam ancak kendi bozuk formunu çizebilir.

GÖSTERİ

Balzac, *İki Yeni Gelinin Anıları*'nda Louise'ye kendi betimlemesini yaptırır: "Burnum ince, kanatları narin, pespembe; buyruklarını dinletecek alaycı kimselerin burnu; ucu da hiçbir zaman şişmeyecek, kızarmayacak kadar sinirli. Maralcığım, bir kızın çeyizsiz çemensiz de koca bulması için bu kadarı yetmezse ben bu işlerden hiçbir şey anlamıyorum demektir. Kulaklarımın zarif kıvrımları var, uçlarına inci taksam, inci bile sapsarı kalır! Uzun boynumun, başka bir görkem veren salıntıları var. Beyazlığı, gölgede bir yaldız rengi alıyor."[1]

Tam bir geçiş dönemi betimlemesi. Balzac kızı bize "göstermek" istiyor. Ama elimizde tuttuğumuz bir mektup olduğuna göre bu nasıl yapılacak? Zorunlu olarak, kızın ağzından. Bu durumda, anlatım yöntemiyle görsel gerçekliğin birbiriyle çeliştiğini söyleyebiliriz. Gerçekliğe uygun olanın, Louise'nin kendi kendisini betimlemesi olmadığı açıktır. Balzac, edebiyatın dilinin değişmek üzere olduğunun farkındadır. Teknik bilgi yerine sezgiye de dayansa, onun anlatım biçimi "İnsanlık Komedyası"nın tasarlanışı bile modernizme hazırlık niteliğindedir– be-

1. Honoré de Balzac, *İki Yeni Gelinin Anıları*, çev. Ataç, Can Yayınları, İstanbul, 2011.

lirgin bir tedirginlik taşımaktadır. Formu bozma tedirginliği. Yaratıcı yazarın, kendini güvende hissetmeyeceği bir yere taşınma arzusu vardır. Daha baştan, itiraz geleneği bunu dayatmakta değil midir?

Faulkner'ın yıkıcı tedirginliğinde olduğu gibi: *Ses ve Öfke*, tüm ara parçaları atma niyetiyle başlanmış bir romandır. Faulkner'ın tasarımında, başlangıçta, oyalanma tümden reddedilmiştir. Romanın ilerleyeceği mekânı kurgulamak okura bırakılmış, kahramanların görüntüsü bile ancak varsayımlarla elde edilebilecek roman nesnelerine dönüştürülmüştür. Bu, yazarın amacına bütünüyle uygundur; *Ses ve Öfke*'de iki ailenin romanı vardır, biri Faulkner'ın bize sunduğu kurgusal Compson ailesidir kuşkusuz. Öbürü de evrensel okurun ailesi. Diyaloglar, gözümüzün önünden aktıkça bizim öz diyaloglarımıza dönüşür. Önümüzde, baktıkça anlam ve ritim kazanan soyut bir resim durmaya başlar. Birbirine girmiş biçimler okura çift anlamlı bir dünyanın kapılarını açmaya koyulur. Ancak, romanın ara bölümlerinde, sınırlı da olsa yeni mekânlara gereksinim duyar Faulkner. Elbette bu onu geleneksel yöntemlere götürmez. Ama bize edebiyatın araçlarıyla ilgili fikirler verir. Dil bir malzemedir, üst üste koyduğumuz bloklar, ara parçalar olmadan ayakta duramaz.

Joyce manzarayı parçalıyordu; Dublin'i bize dağınık yap boz parçaları gibi de olsa gösteriyordu. Joyce'un tezi, bilincin zaten kenti bu biçimde algıladığı üzerineydi. Picasso'nun parçalanmış portreleri gibi. *Ses ve Öfke*'nin cüretkârlığı, görsel malzemeyi çok daha büyük oranda okura bırakmasındadır. Faulkner bunun yerine zamanı koyar. Başta da belirttiğim gibi günlük, sıradan, "öylesine" sorulmuş soruların insanın hayatında ne denli önemli olabileceğini gösterir. Oyalanmayı zamana bırakır. Zamanı alt birimlere ayırır, devinimin önemine vurgu ya-

par. Faulkner'ın karakterlerinin devinimlerini izlerken olayların geçtiği 1928'i belleğimizde yer etmiş 1928 imgesiyle buluşturamayız. Zamanı parçalamak ve onu anlık hareketlerin üzerinden izlemekle zaten artık "zamandışı" bir okuma eylemine girmiş oluruz.

BETİMLEME

Klasik edebiyatın betimleme ısrarı okura gerçeklik duygusu verme kararlılığından geliyor kuşkusuz. Ama bir dakika düşününce, edebiyatın verdiği gerçeklik duygusunun da yine "gerçek" olmayanın kullanılması ile elde edildiğini görebiliriz. Bir şey metin halindeyse, o şey bizim bildiğimiz anlamda gerçek değildir. Dolayısıyla, betimleme daha baştan dilin ve hikâye etmenin zorunluluklarından biri haline geliyor.

Steinbeck, *Fareler ve İnsanlar*'ın ilk bölümüne şöyle başlıyor: "Salinas Nehri, Soledad'ın birkaç kilometre güneyinde yamaç aşağı akar, nehrin suyu bu noktada derinleşir ve yeşile bürünür. Aşağıdaki küçük göle varmadan önce güneş ışığının altında sarı kumların yansımasıyla parıltılar saçarak akan su ılıktır da. Nehrin kıyısında uzanan altın renkli yamaçlar kayalık ve heybetli Galiban Dağları'na tırmanır, vadiye bakan öteki kıyıda ise ağaçlar sıralanmıştır."[1] Ve aynı ilk bölüm şu cümlelerle sona eriyor: "Kömürleşmiş dalların üstündeki kırmızı ışık sönmek üzereydi. Nehre bakan tepelerden birinde bir çakal uludu, suyun öteki tarafından bir köpeğin yanıtı duyul-

1. John Steinbeck, *Fareler ve İnsanlar*, çev. Ayşe Ece, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2012.

du. Çınar yaprakları hafif bir gece esintisiyle fısıldaşmaya başladı."[1]

Modern edebiyatla birlikte bu tür betimlemelerin gereksiz hale geldiğini söyleyenler olmuştur. Ama bunu söylersek şunu gözden kaçırmış oluruz:

Steinbeck, Salinas Nehri'nin bilmem hangi noktada derinleştiğini ve yeşil renge büründüğünü söylemese ne olur? Biz, bir okur olarak öykünün geçtiği coğrafyayı gözümüzde daha az veriyle canlandıramaz mıyız? Dahası, bu manzaraları, öykünün kahramanları George ve Lennie'nin yürüyüp geçtiği yolları internet aracılığıyla "doğrudan" göremez miyiz? Bu durumda genç okurlara diyeceğiz ki, bu betim Steinbeck'in betimidir, kuşkusuz ki sadece onda bulunur. Ve Steinbeck, romanının bölümlerini düzenlerken başlangıçtaki ve sondaki betimlemeleri salt manzarayı okura göstermek amacını gütmemiştir. Görüntü, "başlamaya" ve "bitmeye" hazırlık anlamını taşır. Müzik temalarına benzer ve belki yazının görselliği konusunu müzik diliyle birlikte yeniden düşünmek gereklidir.

1. A.g.e.

OIDIPUS

Romanın temel özelliklerinden biridir; dünyayı günlük dil ile olduğu kadar, kendi biçiminin, mimarisinin yarattığı özel dil ile de yorumlar. Bu nedenle, romancının bu ikinci özel dille ayrıca uğraşması gerekir. Bana kalırsa, bir yazarın, her bir romanında ayrı bir mimari dilin peşinde koşması gereklidir, hatta, zorunludur. J.M. Coetzee'nin, Hasan Ali Toptaş'ın, Orhan Pamuk'un her seferinde farklı biçimsel yöntemler denemelerinin altında bu zorunluluk yatar. Bizde romanın bu anlamda büyüdüğünü, genç kuşakların elinde bir süreklilik gösterdiğini bugün rahatlıkla söyleyebiliyoruz. Kitabevi raflarının romanla dolup taşmasından söz etmiyorum burada elbette. Özgün, yetkin genç romancıların varlığına, sürekliliğine işaret ediyorum.

Cem Kalender, sözgelimi, ilk romanı *Klan*'a bir "son yemek" sahnesiyle başlıyordu. Metnin Kazancakis'in dünyasına özgü açılışı, (ilk sayfalarda, sonradan karşılaşacağımız dünyadan haberdar edilmeyiz; Türkiye'nin çağdaş zamanlarına gelecek, çoğumuzun gözden kaçırdığı bir tür alt sınıf gençlik yaşantısına tanıklık edeceğizdir) okur beklentisinin bütünüyle karşısındadır, romanı sabırla okuyamayacaklar için bir tür "eleme safhası" bile sayılabilir. İsa ile neyi amaçlamıştır Kalender? Metinlerarasını mı (İncil) yoksa bilinçaltını mı?

Bu soruyu, yazarın yapıtlarına topluca bakarak daha doğru yanıtlayabiliriz. *Kayıp Gergedanlar*'da (yayınevi her ne kadar *Kayıp Gergedanlar*'ın bir Maraş romanı olduğunu söylese de) Maraş olayları canlı sahnelerle anlatılmıştır ama o canlı ve gerçek dünyanın yanında bir de "hayali" dünya bulunur; bir veteriner, görev yerindeki (burası devasa bir coğrafyadır ve birbirinden garip kişilerle doludur, bir tür düşler diyarıdır) gergedanları boşuna aramaktadır. Doğal olarak, İsa'yı gözlemleyebildiğimiz son yemek sahnesiyle veterinerin tekinsiz köprüler yardımıyla girip çıktığı Kafkaesk coğrafya arasında bağlar kurabiliriz.

Cem Kalender, roman kahramanlarının kişiliklerini, duygularını ve hatta eylemlerini simgelere dönüştürür. Ama bu simgeleri birer küçük dilsel metafor olarak kullanmaz; bunun yerine bunları romanın başlı başına bölümleri, "sahne"leri olarak kullanır. "Gergedan" her yerin yabancısıdır, düşüncemizde yeraltına aittir. Öyleyse, (Kalender'in romanında) kurtuluşu yeraltında (ölümde) arayan çocuklara yardım edecek tek "kişi" odur. Böylece, tıpkı masallarda olduğu gibi, soyut bir benzetme somut bir roman nesnesi olarak (yani bir sahne olarak) karşımıza çıkar.

Kasımpaşalı Oedipus'un daha ilk cümlesinde, yeni bir biçimsel denemeyle karşı karşıya olduğunuzu anlıyorsunuz: "Ekinleri yanmış ülkeye yeni kral olmuştu Galius. Hasırdan tahtına bile oturmamıştı daha." Homeros'un güçlü sesini (tehlikeli bir oyun olarak; Homeros, kanımca dünya edebiyatının yanaşılması en güç, en etkili ve elbette gençleri kolaylıkla yoldan çıkaracak yazarıdır) kolayca duyabilirsiniz buradan.

Galius, ülkesi Parvasya'nın güçlü komutanlarından biridir. Ama yıllar süren bir açlık ve savaş döneminden geçilmiştir. Dolayısıyla "güzel dizlikli" Akhaların yeni saldırısında onun yanında yer alacak bir halk kalmamış-

tır orta yerde. Bunun üzerine Galius tanrıların katına çıkar ve Helios'tan yardım ister. Zira yerin altına inmiş (moral bakımından çökmüş de diyebilirsiniz) halkı kendi başına ayağa kaldıramayacaktır. Helios, Parvasya'yı da Parvasya halkını da sevmektedir, zengin Akha orduları karşısına eşit koşullarda çıkabilmeleri için onlara yardım eder. Büyük bir zafer kazanılır. Galius güçlü, büyük bir yeryüzü kralı olur ve daha yapılacak çok işi olduğu için kolları sıvar (bu kez medeniyet savaşı başlamıştır).

Ama çok sürmez; krallık öyle göz kamaştırıcı bir makamdır ki, yine bir başka güçlü komutan olan Toria'nın aklın çelerler, o da halkıyla (destekçileriyle) birlikte sesini yükseltir ve ayaklanır. Ve doğal olarak Galius karşısında hiç şansı yoktur. O ölünce, Galius o eski dostunun karısını (eski aşkını) ve çocuğunu sarayına alır. Bu kez de saray entrikaları uç verir. Dul kadın çocuğuyla birlikte saraydan kovulur; karnında Galius'un tohumunu taşıdığını bilmemektedir henüz.

Kasımpaşalı Oedipus, Cumhuriyet tarihini mitolojik simgeleri kullanarak anlatır. Cem Kalender'in, olayları antik Anadolu'ya yerleştirme düşüncesi bana kalırsa çok çekici; sözgelimi, Kral Galius'un tek bir çocuğu vardır (baba oğlunu sever... ama aynı zamanda onu kendisi için bir rakip olarak da görür; aynı şekilde, oğul babayı gereksiz, daha doğrusu yetersiz görür; çünkü artık geride kalmıştır o, yeni zamanların düşüncelerini gerçekleştiremez ve bunun için bir ayak bağı olmaktan öteye de gidemez) ve bu çocuğun adı da Komünydas'tır. Komünydas'a göre, babası Galius elbette, neticede iyi bir kraldır ama bu yetmez; yoksul kalmamalıdır Parvasya'da. Eşitlik sağlanmalı, gerekirse bir zamanlar desteklenip büyütülen zenginlerden alınıp yoksullara dağıtılmalıdır. Gün gelir, Galius o hallere düşer ki, Oedipus'u kendi eliyle zindandan çıkarır, oğlu Komünydas'ı öldürmesi için.

Devletin (Galius'un) belki en trajik hatasıdır, sözgelimi, Deniz Gezmiş'in (ki Samsun-Ankara yürüyüşünü gerçekleştirmiştir) asılması. Kimin eliyle? Romanın sonraları yetersizlik (kendi cehaletinin farkına varamama, birilerinin saygısını bir türlü kazanamama durumu) duygusuyla kendisine bin odalı bir saray yaptıracak olan Oedipus'un eliyle. Peki Oedipus başka ne yapacak? Kuşkusuz bir gün bir savaş meydanında Galius'un başını gövdesinden ayıracak. Böylece baba da, oğul da ortadan kalkmış olacak.

Kasımpaşalı Oedipus'u okurken (adından olacak) gözüm daha çok mizah aradı. Hiç mi yok, hayır. Oedipus'un oğlu Bilius bir gün bir yemekte gördüğü rüyaları anlatmaya başlar:

"Ava çıkmıştım yine, 'Ya Hak!' deyip bir ok atmıştım. Ne kutlu bir okmuş ki leziz bir çorba eylemişti avı."

Toplantıda bulunanlar hiçbir şey anlamaz bu rüyadan. Bunun üzerine, "Libertus" halkından "Barleus" atılır hemen ve rüyayı açıklamaya girişir:

"Ben de yanındayım prensimizin. Yağmur yağıyordu hışımla, ardından gök gürlüyordu öyle şiddetli. Çakan, Zeus'un şimşekleriydi sanki. Nişan aldı tavşana prensimiz. Tanrısal bir oktu fırlattığı. Değince ok tavşana, hayvanın kanı taş bir oyuğa aktı. Birden nasıl bir şimşek çaktı Zeus'un emriyle, kana karışan su nasıl kaynamaya başladı o dakika. Budur anlatmak istediği prensimizin."

Türkiye'de öykü de, roman da yüksek perdeden konuşmaya başladı. Ama, yanlış mıdır bu? Ne de olsa kolay zamanlardan geçmiyoruz. Birileri yaşanan karmaşayı, hukuk cinayetlerini, bu büyük altüst oluşu kaleme almalı değil mi? Charles Dickens'ın *İki Şehrin Hikâyesi*'ne nasıl başladığını hatırlayın. Ne unutulmaz bir giriş cümlesi:

"Zamanların en iyisiydi, zamanların en kötüsüydü, hem akıl çağıydı, hem aptallık, hem inanç devriydi, hem de kuşku, Aydınlık mevsimiydi, Karanlık mevsimiydi, hem umut baharı, hem de umutsuzluk kışıydı, hem her şeyimiz vardı, hem hiçbir şeyimiz yoktu, hepimiz ya doğruca cennete gidecektik ya da tam öteki yana..."[1]

1. Charles Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi*, çev. Meram Arvas, Can Yayınları, İstanbul, 2011.

BULAMAYAN

Çoğu zaman, gözlerimizin önünden akıp giden kalabalığa dikkat bile etmeyiz. Bu nedenle, belki bir daha, bir daha gördüğümüz birini tanıma olanağımız da olmaz. Oysa her gün aynı sokaklardan işyerimize gidiyor, aynı dolmuşa, vapura biniyor, birileriyle aynı semtte oturuyoruzdur.

Bazen bana olur; tam İstiklal Caddesi üzerinden Yeni Çarşı Sokağı'na dönerken gördüğüm (günün saatine göre bu karşılaşmalar cadde üzerinde de olabilir, sokağın az içerisinde de) bir kadının o gün sinirli göründüğünü, bir adamın saçlarının bu sene iyice beyazlaştığını düşündüğüm olmuştur. Ama birbirimizi tanımayız.

Elbette onlara birer öykü uydurmaklığım da hiç olmamıştır. Yaşamı gözlemekle onu yağmalamak aynı şey değildir. Ve zaten yağmadan da iyi mal çıkmaz. Karşılaştığım, kulak misafiri olduğum, epey lezzet aldığım kimi yol sohbetlerini unutmam, eşe dosta da anlatırım; ne kadar şanslı olduğumuzu, insanın ne güzel, ne engin bir yaşam sürdüğünü hep birlikte görelim diye.

Gerçi çoğumuz kapalı bir yaşam süreriz; düşünüp söylediğimiz bir şeye, gözlerimizin önündeki bir perdeyle bakarız. Bu durumda savunma halindeyizdir; söylediğimize, karşımızdakinin ne dediğine ya da bütün o ko-

nuşulanların nereye gittiğine bakmayız pek. Yaşamda neye karşılık geldiğine. İyi ya, biz bunları söyleyip duruyoruz ya, ne eder bu?

Ne kadar tehlikeler içerse de, sonuçlardan da yola çıkmayı göze almalı insan. Kendi düşüncesinin, odasının sınırlarına kapılıp kalmamalı. (Bu anlamda *Kendine Ait Bir Oda* düşüncesini de, kendi gezegeninin peşindeki bir *Küçük Prens*'i de benimsemem.) Yaşam göstergelerle, sonuç ve nedenlerle doludur. Yazarın en temel gereksinimi de o göstergelerdir işte, o nedenler ve sonuçlardır.

Bu nedenle değil mi, Sait Faik, adasının dışına çıkmaktan hoşlanmıyordu; ada halkıyla (yeri gelmişken halk sözcüğü gittikçe daha büyük anlamlar kazanıyor bende, ağaçları ve hayvanları da kapsamaya başlıyor) gerçekten soluduğu, benimsediği, sevdiği bir yaşamı paylaşıyordu. İnsanın hallerini görüp duruyordu orada. "Bulamayan" öyküsüne şöyle başlıyordu: "Güzün vapurlar bizim köye yaz insanlarından başka insanlar getirir. Vapurun yaza göre tenha güvertesinde, yüzleri rüzgârla sakaldan hafifçe soluk, orta yaşlı insanların düşündüklerini, ciğerlerine hazla, derin derin deniz havası çektiklerini görmeye başladınız mı güzün ta içindesiniz demektir."

İnsan salt bu kadarını okur da, kendi yaşantısını düşünmez mi? Yazın adanın kalabalığından sıkılan, sağa sola öfkeyle, biraz da hüzünle bakan o "adalılar"ı getirmez mi gözünün önüne? Gerçekten yaz adası ile güz adası da birbirinden alabildiğine farklı değil midir ki, bu iki ayrı mevsimi seven insan da ayrılmasın? "Yüzleri rüzgâr ve sakaldan hefifçe soluk," diyor Sait Faik güz insanları için. Bunlar belli ki adanın kimsesiz, kimsesiz değilse de tenha zamanlarını görmek istiyorlar daha çok. Ama neden? Bu "soluk" imge bize neler çağrıştırıyor? Yoksa bir hastalıkları mı var, ya da bir şeylere üzülmüş, üzülmüş de böyle sararıp solmuş mudurlar? Neden düşünür güz insanları?

Hep mi düşünürler, ne dertleri vardır? Bu "orta yaşlı" insanlar neden bekleyip bekleyip de adaya güzün gitmeyi tercih etmişlerdir?

"İnsan sarrafı" sözünden nefret ederim, o nedenle onu Sait Faik'e de yakıştıramam elbette. Ama bu güçlü, içe dokunan bir gözlemdir. Hele orta yaşlarda okunduğunda gücünü, dokunaklılığını iyice artıran bir gözlemdir.

Ne yapmalıdır bir yazar, insanları tanımak için işi gücü bırakıp sokaklarda mı gezmelidir? Vapura güzün binip "Bulamayan" adamı ya da kadını mı aramalıdır? Elbette hayır. Bazı şeyler aramakla bulunmaz. Ama herhalde önce kendi sanatına duyduğu hayranlığı bir kenara bırakmalı, gözünün önündeki bu iflahsız perdeden kurtulmaya çalışmalıdır.

Diyebilirsiniz ki, bir dakika, Sait Faik'in bu adamını biraz daha okusak iyi olmaz mı? Belki "Bulamayan" bize daha açıkça söyleyecektir bunları? Doğru. Ama bu kadarıyla da yetinemez miyiz?

TAŞRA

Bizim aydınımızın taşrayla sorunu nedir? Nasıl, nereden bakar, ne ölçüde bakar bu aydın taşraya? Kuşkusuz, düz anlamıyla kendi penceresinden ve ancak kendisi kadar. Kendi yaşam biçimi çerçevesinde, onun elverdiği biçimde. İnsan her yerde insan değil midir, kendi çevresi, kendi koşulları içinde insan olmamış mıdır? Aydın da işte öyle. 1900'lerin başında, aydın kapalı bir yayın/eğitim çevresi içinde bulunuyordu; Yeni Osmanlılar, Jön Türkler, Batı kültürü içerisinde eğitim görmüş ilerici aydınlar, sözgelimi Baron d'Holbach'tan haberdardılar, *Le Système de la nature*'yi Batılı yazarlardan iyi bildikleri bile söylenebilirdi. Ancak, onların bir kabahati olmamakla birlikte, sonuç olarak "kapalı" idiler; İzmit'i uzak bir taşra kasabası olarak bilirlerdi.

Yaban, bu kapalı sistemin dışına çıkan –onu da Kurtuluş Savaşı zorlamıştır kuşkusuz, işgal ve direniş, aydını oturduğu sağlam sandalyeden kaldırmıştır ne de olsa– aydını anlatır. Halkla arasında aşılmaz bir dil farkı bulunan bir aydın. Güya nedir? Kendini güvende hissedeceği, yararlı işler yapacağı bir yere gelmiştir. Artık gerçeği görmüştür elde kalanın, Anadolu'nun yığınla derdine eğilmek zamanıdır, yaraların sarılacağı, asırlarca kimsesiz bırakılmış Anadolu... Oysa hemen farkına varır: Görünür-

de onlar da kendisi gibi Türkçe konuşmaktadır ama birbirlerini anlamaktan o kadar uzaktırlar ki... Şu unutulmamalıdır: Aydınla taşra arasında öncelikle, en büyük fark, dil farkıdır. Yüzlerce yıldır böyledir. Neye yol açmış olabilir bu?

Taşradan korkarız. Taşrayı aşağılarız; taşra kalabalığını tek bir kişi gibi görürüz. Doğal olarak insanı inkâr etmiş oluruz. Büyük kentlerden sonrasını –aslında İstanbul'dan sonrasını– durağan, yekpare, kapalı ve can sıkıcı buluruz. Çok çok, incelenecek bir imaj yaratırız ondan: Orhan Pamuk, Kars'a eserini yazmak üzere gittiği zaman –Kars kahvelerinde, taş sokaklarda, Rus yapımı, sonradan butik otellere dönüştürülmüş evlerde– Kars'ın ruhunu bulabilmiş miydi? Soyut bir girişimdir bu, taşrayı dekora çevirmekten başka bir yararı olmaz. Ne çıkabilir ki, "birkaç hafta incelenmiş" bir kentten?

Her durumda aydın, insanı anlamayı öncelikle kendini anlayabilmek için ister. Çevremizde, dostlarımızın, ailemizin arasında kendi görüntümüzü arar dururuz. Başkaları aynadır bizim için. Biriyle iki çift laf etmek istiyorsak onun varlığıyla kendimizi de zenginleştirmek isteriz. *Yaban*, Yakup Kadri'nin çaresizliğinin romanı değil midir biraz da? *Anayurt Oteli*, Yusuf Atılgan'ın boğuntusu değil midir? Atılgan ne görmüş, kimin acısına tanıklık etmiş olabilir ki taşrada? Her iki roman da, artık biliyoruz, yalnızca aydının değil, kendi yazarlarının da çaresizliğine değgindir.

Elbette, aydın çok çaba harcadı bunun için, diyelim Sabahattin Ali ve Yaşar Kemal kasabayı, köyü ciddi edebiyat konusu yaptılar; aradaki aşılmaz dil perdesini kırarak...

Sorun insanı anlamak, anlatmaksa eğer, aydınımız her baktığı küçük kasabada bir kasvet görmeyi bırakmalıdır. Acımamalıdır kasabaya. Kasabadan korkmamalıdır. Orada durmakla bir köy, bir kasaba aydınımızı gelip

kendi içinde yaşamaya zorlamaz. Bu nedenle aydın, içinde yaşamaktan korktuğu insanlara acımayı bıraksın. Trajikomik bir durumdur bu. Her küçük kent otelinde bir Zebercet görmeyi bıraksın. Her baktığı yüzde bir tutunamayan görmeyi de bıraksın. Sonunda bütün bunları bırakmakla kendi kendini tekrar etmeyi de bırakmış olmayacak mı? Kendisinin gerçekte ne olduğunu da anlamış olmayacak mı?

KASABA

Koza'ya televizyonda rastlamıştım. Ortasından. Klasikleri çok sevdiğim için –her an bir keman solo bekliyordum– oturup izlemeye koyulmuştum hemen. Sinemada dil yoksa, hepimiz için öyle olduğunu ümit ediyorum ve öyledir de; bizim de sinemaya bakışımızın bir dili yoktur. Ne demek bu? *Koza*'nın bir dili olduğu açıktır, herhangi bir karesinde anlarsınız bunu. Daha doğrusu o baskın dili hemen duyumsarsınız. Konu *Koza*'nın, ya da *Kasaba*'nın dilinin düzeyi ya da üstün niteliği değildir, konu, filmin bir dilinin olmasıdır. Burada dilden, yönetmene özgü dili anlıyoruz kuşkusuz, sinemaya özgü ortak dili değil.

Kasaba'nın Saffet'i, geri dönüşü olmayan bir kırılma yaşamıştır. Tamir edilemez bir kırılma; bir porselenin parçalanması gibi.

Filmin başında, bence sinemamızın en muhteşem açılış sahnelerinden biri bulunur: Sınıfta bir kuştüyü uçuşmakta, çocuklar açısından bir oyun anlamına gelen bu tüy, öğretmenin elinde –tüyü eline alıp ona şaşkınlıkla bakar öğretmen, sanki ilk kez böyle bir şey görmektedir– kişisel bir imgeye dönüşür. Dışarıda kar yağmakta, içeride, sınıfta bir tüy inip kalkmaktadır.

İnip kalkan beyaz imge, dışarısı ile içerisi arasında gidip gelmektedir. Taşranın geçirgenliğine değil –kuşkusuz yoktur böyle bir şey– katılığına işaret etmektedir bu: Kurtuluş yoktur. İlkokul öğretmeni de zaten bu nedenle şaşırır. Biçim değiştirme diye bir şey varsa, bir kar tanesi kalkıp da bir kuştüyü biçiminde sınıfa girebiliyorsa, insanlar kendi elleriyle kendilerini nasıl olup da bu dağ başına esir edebilmektedirler? Oysa dışarısının, karın, başkalarının baskın davramşmdan başka bir şey değildir tüy: Çocukların henüz oyun zannettikleri şey budur.

Kasaba, "parçalara ayrılmasına karşın dağılmayan"ı anlatır. Birbirinden etkileyici sahnelerle:

Kar dışarıdan içeriye girer, kuştüyü havada dolanır. Çocuğun ıslak çorapları kurusun diye güya soba borusunun tellerine asılır ama bu yolla sobanın üstüne bile kar yağmaya başlar. Öğretmen –Cumhuriyet tarihimizin başından bu yana aydın sınıfı temsil eden en yaygın kişi– içerisi ile dışarısı arasında parçalanmıştır, aklı derste değildir kesinlikle, dışarıda dumanı tüten kasabada da değildir, ormanda, patika yolda da değildir. Öğretmenin aklının kentte olduğunu da söyleyemeyiz; canı sıkılmakta, yaşamın anlamsızca sürüp gittiğini düşünmektedir. Parçalanma tam olarak bu anlama gelir, parçalanmış kişinin umudu yoktur. Kötümserdir o. İşlerin her zaman daha kötüye gideceğini düşünmekten yorgun düşmüştür. Onu sıradan aydında görürüz hep; *Aylak Adam*'ın C.sinde, *Bir Zamanlar Anadolu'da*'nın doktorunda, savcısında o bütün sorunlu geçmişi ve kötümserliği ile karşımıza çıkar. Sınıfta uçuşan tüye bakar, sonra dışarıda yağan kara... Şaşırır. Oysa, bu gerçeklik belki yıllardan beri karşısında durup durmaktadır.

Türkiye'de aydm, gerçeği ancak işte böyle rastlantısal bir kuştüyü gelip burnunun dibinde bittiği zaman anlamaktadır.

Ama parçalanma devam eder. Saffet, filmin ikinci sahnesinde, amaçsızca gittiği lunaparkta bir ara başını kaldırıp gökyüzüne bakar. İnsanlar başının üstünde dönüp durmaktadır. *Kasaba*'nın en güzel fotoğraflarından biridir; hep aynı yerde, hep aynı sırayla, hep aynı çemberin içinde dönüp durmak: Bu insanların yaşam zannettikleri şey işte budur. Ama Saffet için "Uçan Sandalyeler"in başka bir anlamı daha vardır. Dönen sandalyelere bakar, böylece çevresindeki insanların onun için tüm gerçekliklerini yitirdiğini anlar; birbirlerine benzemekte, ayakları yere basmamakta, ne dedikleri anlaşılamamakta –kesik çığlıklar ve gülmeler– ve Saffet'i gerçeklikle baş başa bırakmaktadırlar. Fotoğraf bu nedenle yalnızca kasabanın değil yalnızlığı keşfetmiş insanın da durumunu özetlemiş olur.

Böylece bu yalnız kişi, kasabayı geride bırakmaya karar verir. Uzun, dolambaçlı bir yola girer, dönüp baktığı zaman, arkasında uzanan yolun bitimsiz, sonu belirsiz bir yol olduğu görülür. "Nedense o gün bu kavakları ilk kez görüyormuşum gibi oldum," der. Onu bu kasabaya bağlayan şey doğadır. "Ama bu kasabada yaşayan insanların küçük hesaplarını anlayamıyorum..."

Nuri Bilge Ceylan'ın asıl uyumsuzu, asıl eleştirmeni aydınlar değildir. Parçalanmayı kendi içlerinde görmüş küçük insanlardır. Saffet'in sıkıntısının kaynağı da budur; dünyayı anlamış, öğrenmiş olmak değil, içindeki kırılmanın farkına varmış olmak. Ama onun en büyük çıkmazı da budur. Böyle bir insan, kalkıp bir yere gitmekle bu duygudan kurtulamaz. Onun içinde, tamir edilemeyecek bir hasar oluşmuştur çünkü.

KOVADA BULUT

Edebiyatımızın efsanesi Sait Faik, bilindiği gibi, "Öldükten on sene sonra birilerinin aklına gelirsem ne âlâ," diye düşünürmüş. Bugün kuşkusuz en büyük klasiklerimiz arasında. Zamanında, kültür hayatımızın emekçi "belgeci"si Sami N. Özerdim, küçük bir Sait Faik bibliyografyası hazırlamış. Buradan öğrendiğimiz kadarıyla Sait Faik hakkında yapılan çalışmalar (birer kitap oylumunda olanlar) sınırlı; buna karşılık, onun hayatta olduğu dönem dahil, bugüne kadar dergi ve gazetelerde çıkmış yazılar çok. Bu bana göre, yazarın "hep güncel" kaldığının bir göstergesi. Genç okur da demek ki Sait Faik'i hep yaşayan bir yazar olarak alıp önüne koyuyor.

Sait Faik'in düşüncesi neydi; edebiyatta neye inanırdı, siyasi yönelimi nasıldı, günlük hayatta kime nasıl davranır, nerelere gider, nasıl yaşardı? Kimleri okur, kendinden önceki yazarlara nasıl yaklaşırdı, çağdaşlarıyla ilişkileri nasıldı? Bütün bu sorular, görünen o ki zaman geçtikçe, geçen zaman ölçüsünde yanıtsız kaldıkça önemini yitirecek; ama zaten büyük efsaneler de böyle oluşmaz mı? Ayrıntılar silinir, sorular yanıtsız kalır ve yazarın ana yapıtı bütün o soruları alıp kendi mitini yaratmaya koyulur.

Arada, bir dileğimi paylaşayım: Sait (bundan sonra ondan ön adıyla söz edeceğim, sağlığında tüm yazar dost-

larının yaptığı gibi), bugün artık hepimiz biliyoruz; *Kovada Bulut* adlı bir öykü kitabı yazmış. Daha doğrusu, dergilerde çıkan öykülerini bir araya getirip de bir kitap olabileceğini görünce bunları bastırmak, adını da, *Kovada Bulut* koymak istemiş. Söylenenlere göre (bu konuda en sağlam kaynaklardan biri Fethi Naci'dir kuşkusuz) o zaman *Varlık*'ı yöneten Yaşar Nabi, bu adı beğenmemiş ve kitabın, dolayısıyla kitabın içindeki öykünün de adının *Havada Bulut* olarak değiştirilmesini istemiş. Sait de bunu kabul etmiş. Yazık. *Kovada Bulut* gerçek bir yapıt adıdır oysa. Dileğim, bu kitabın bir kez olsun *Kovada Bulut* adıyla basılması.

Gelin görün ki Sait bu işlerden dolayı olay çıkaracak yazarlardan değildir. Edebiyatı hayat memat meselesi olarak görmez. Kendini gerçek bir "muharrir" olarak da tanımlamaz:

"Evvela hakiki bir muharrir değilim. Muhakkak kültürüm eksik. Sonra galiba ben, daha çok düşünürken iyi düşünüyorum. Ne yazarken ne de konuşurken bu meziyetimi muhafaza edemiyorum..." (*Açık Hava Oteli*'nden)

Sait avarelik etmekten hoşlanıyordu, zamanında biriki işe girip çıktıysa da (alım-satım komisyonculuğu, Halıcıoğlu Ermeni Yetim Mektebi'nde Türkçe öğretmenliği gibi: bu okuldan öğrencileri susturmayı beceremediği için ayrılır) dikiş tutturamamıştı. Buna karşılık, parada pulda da zaten gözü yoktu; bir yazar olarak, hani "bir nahiye müdürü" kadar kazansa yeterdi. O da, olursa. Samet Ağaoğlu, anılarında bir ara Sait'in kendisinden yardım istediğini söyler. Hastalığının tedavisi için yurtdışına gitmesi şarttır. Bu nedenle hem bir öykücü hem de devlette önemli görevleri bulunan arkadaşını arar. Samet Ağaoğlu da ona gidip dönmesine ve tedavisine yetecek kadar para göndertir. Sait, yurtdışına çıktığı halde tedaviye falan gitmez. Hava güzeldir, sokaklarda insanlar gençler cıvıl cıvıldır, hem kendini de epey iyi hissetmeye başlamıştır. Yine

bir süre avarelik ettikten sonra gerisingeri İstanbul'a döner. Cebinde kalan parayı da (hesaba göre ancak üçte birini harcamıştır) Samet Ağaoğlu'nu da arayarak iade eder.

Dolayısıyla, daha çok, "düşünürken iyi düşünür," Sait. Bunun bir avare-yazar için anlamı, sık sık "hayale dalmak"tır. Adada dolaşır, deniz şortuyla kayalıklarda oturup denizi izler, balıkçı kahvelerinde zaman geçirir:

"Denizi pek çok severim, balıkçıları da öylesine. Balıkçı kahvesine gider otururum. Oraya çeşitli balıkçılar gelir, ben onlarla ahbaplık eder, kayıklarıyla denize çıkar, onları avlamağa çalışırım."

Baş belası bir köpeği vardır, bu köpek Sait'in peşini bırakmaz. Nereye gitse peşinden gelir. O da onu alır, sahilde, ormanda, kıyıdaki kayalıkların üzerinde, balıkçı kahvesinde boynunu okşar, onunla dertleşir. Onun da Sait'i böyle sevdiği ve Sait'le uzun uzun dertleştiği muhakkaktır. Bu nedenle Sait'in öyle başka yazarlar gibi bir görüntüsü yoktur. Yani Sait, "muharrir gibi bir muharrir" değildir. Yazı yazmak için töreni yoktur. Oturup şimdi yazı yazacağım, diye çalıştığı görülmemiştir. Elbette yazı yazabilmek için en azından bir yere oturmak gerekecektir. Ama oturulmasa da, hatta daha sonra yazılsa da olur:

"Hikâye yazmak için oturduğum hiç vaki değildir. Hikâye yazmak içimden gelmeli ve sonra oturup yazmalıyım. Hikâyelerimi ekseri herkesin arasında, bir balıkçı kahvesinde ve evimde gece yarısından sonra annem uyurken yazarım."

Öyküleri düşünmeyi daha çok sevmektedir. Denize bakmayı, balıkları izlemeyi, martılarla konuşmayı sevdiği gibi. Bu ikisini, yani yaşamla sanatı birbirinden ayrı şeyler olarak düşünmemektedir. Bir öykünün ille yazılması neden gereksin? Zaten, "Haritada Bir Nokta"da "yazmasa deli olacak" olan yazar-anlatıcıya da yakından bakmak gerekir. Orada yazılması ille de gerekli olan şey, öykü (yazı) değil, anlatıcının tanık olduğu haksızlıktır.

Haksızlığı yazmak gerekir. Bu anlamdaki yazı bir öyküden çok çığlıktır zaten. Düşünmek güzeldir, öyküyü düşünürken mutlu olur, hatta kendi düşüncesinden dolayı böbürlenir bile; aklına gelen öykünün, cümlelerin büyüsüne kapılır ama yazma konusu sıkıntılıdır. Sait yazının işçiliği konusunda zorlandığım da söyler:

"Biz düşünürken de güzel düşünmüyoruz ama bize güzel geliyor. Çünkü şeklin bulunmadığı yerde, bütün düşünceler, sanki şekil varmış gibi –önceden, çok önceden varmış gibi– bir başka dünyadadır. O dünyada kelimeler ve cümlelerin ne sarf ne nahiv, ne de bu sarf ve nahiv içinde muhakimleri vardır. Çırılçıplak, mücerrette, insana güzel gibi gelen, ancak şeklin içine girince güzelliğini veya çirkinliğini belli eden birer... ne derler bilmiyorum."

Sait Faik'e göre, düşünceler (öykü fikirleri, imgeler) aklımızda belirdikleri zaman, sınırları ve somut varlıkları olmayan, doğal olarak o sırada hâkim olamadığımız şeylerdir. Belirtiler. Örneğin, bir adam düşünüyorsunuz. Adam balığa çıkacak, deniz kenarındaki evinden çıkıyor ve kayığını suya itip birkaç saniye içinde uzaklaşıyor. Fakat uzaklaşırken de evden kulağına belli belirsiz bir ses geliyor. Bu, bir öyküye başlamak için biraz fazla (burada yalnızca birkaç cümleyle yazdım ama neredeyse bitti) olabilir. Yine de, belirti belirtidir. Bunun bir öykü olabilmesi için sarf ve nahiv (dilbilgisi) marifetiyle buna şekil verilmesi gerekir. Ancak bundan sonra o düşünceden (o öykü imgesinden) iyi bir öykü çıkıp çıkmayacağı anlaşılabilir.

Edebiyatımız hakkında ne düşünür Sait? Edebiyatçı ister istemez kendinden önceki yazarlarla bir hesaplaşmaya girer. Sözgelimi Sait, Halit Ziya'yı önemli bulur. Bununla birlikte, Halit Ziya'nın da romanı el yordamıyla Batı'dan öğrendiğini, bu nedenle yaptığı işin Batı'nın gölgesinde (ister istemez) kaldığını vurgular. Özellikle gençlik yıllarında, geçmiş edebiyatımızın "his" hatasına düştüğünü düşünür. Hislerimiz önemlidir kuşkusuz, his-

lerimizle elbette pek çok şey yapabiliriz. Ama Batı'dan öğrendiğimiz edebiyatta aklın payı daha çoktur:

"His, her sanatkârın, her insanın malik olduğu bir şeydir. Hatta hayvanların bile. Fakat his kafi değildir. Başımız olmadan da şiir yazabilirdik. Evet şu kafamız olmasaydı ve biz boynumuzdan yukarıda hiçbir şey taşımadan yaşayan mahluklar olsaydık ve yazı yazmasını ellerimiz olduğu için bilseydik gene şiir yazabilirdik. Gene Halit Fahri kadar tiyatro, Reşat Nuri kadar roman yazabilirdik. Demek ki daha başka bir şey istiyoruz. Lisanımızı anamıza, hocamıza, bir sarf ve nahiv kitabına borçluyuz. Hislerimizi de Allah'a. Fakat biz kafamızı borçlandıracak yer arıyoruz. Ben Prust, Jid, Dostoyevski, şu ve bu dedim. Öteki Bodler, Renbo desin. Beriki Edgar Po desin. Daha ötekiler Şekspir, Göte, Şiller desinler. Necat oradadır. Kafalarımız bunlara borçlanmadıkça bizi de gelecek bir başka nesil inkâr edecektir."

Sait edebiyat düşüncesi üzerinde fazla durmaz. Siyaset üzerinde de fazla durmaz. Yoksul insanları sever. Kibar zümreden nefret eder, onların yaşamayı bilmediklerini savunur. Balıkçılar daha iyi ve zevkli yaşarlar ona göre. Politikacıları, sahne sanatçılarını tanımaz bile. Yalnız Mark Twain ödülüne, daha önce aynı ödül Atatürk'e de verildiği için sevinir. Çok sever Atatürk'ü. Bunun dışında, küçük insanların öykülerini yazıp düşünmekten ve adada avarelik etmekten başka bir şey yapmak istemez. Kafaları Batılı yazarlara borçlandırmaktan kastı, bugün herhalde daha iyi anlaşılmıştır. Batı hayranlığı içermez; edebiyatın değiştiğini, modern edebiyatın duyguların aktarılmasından daha başka bir şey olduğunu anlamıştır. Proust, Kafka, Gide gibi yazarlara vurgu yapmasının (vurgu dediysem, o da bir-iki yerde, sorulduğu için) nedeni budur.

Öykücülüğümüzün modern zamanlarını başlattığı için her zaman güncel, hep genç kalmıştır Sait. Ama moderni başlatmak istemiş midir, orasını bilemem.

YİNE KLASİKLER

Büyük olasılıkla, 19. yüzyıl klasiklerinin yazıldığı dönemde de çerçöp vardı; Chesterton, Dickens incelemesinde dönemin ortalığı kasıp kavuran yazarlarını da anar... Bu yazarlar öyledir ki, Avrupa edebiyatının o gününü de, geleceğini de etkisi altına almışlardır sanki; büyük ilgi görmekte, el üstünde tutulmakta ve büyük büyük laflar etmektedirler... Gelin görün ki zaman denen bir şey var. Zaman herkese haddini bildiriyor. Sözgelimi, Dickens'ın da, Dostoyevski'nin de karşıtları vardı elbette. Gazete sayfalarında birbirlerinin canını okumanın yanında romanlarla da atışıyorlardı. Örneğin *Suç ve Ceza*, herhalde okkalı bir tokattı... *Suç ve Ceza* ile *Karamazov Kardeşler*'de ortaya atılan sorular, kolay kolay yanıtlanacak türden değildir.

Zamanında, *Karamazov Kardeşler* için bir arka kapak yazısı yazmış, demiştim ki, kuyuya atılan bir taşa benziyor bu roman. Gerçekten, eleştirmenini de, yazarını da, okurunu da nasıl afallatır bir roman? Sorduğu soruyla kuşkusuz. Dostoyevski, bu yolla karşıtlarını (bunun yanında okurlarını da elbette) zor durumda bırakmıştı. Eleştirmenini de elbette. Zira, kahramanlarını iyi çizmemekle de eleştiriliyordu, dekoru iyi kullanmamakla da, diyaloglarının yapaylığıyla bile eleştiriliyordu. Buna karşılık karşıtları da, eleştirmenleri de Dostoyevski'nin

neden bu kadar fazla ve çılgın bir hayranlıkla okunduğunu anlayamıyorlardı. Oysa o gün için de açıktı; okuruna acı veriyordu Dostoyevski. Öyle şeyler soruyordu ki (baba katli, özkıyım, haklı cinayet; onun getirip önümüze koyduğu çelişkilerdi hep) bu yolla romanın yatağını da, anlamını da değiştirmiş oluyordu.

Romanın, özellikle 19. yüzyılda doruğuna ulaşan klasik romanın (zamana direnen örneklerinden söz ediyorum kuşkusuz) en büyük buluşu, temsil ayrıcalığıdır. *Anna Karenina, Madame Bovary, Lady Chatterley'in Âşığı* gibi romanlar kabuğunu kıran kadını temsil ediyordu. Bu romanlar büyük ilgi ve biraz da korkuyla karşılanmışlardı. Çünkü toplumun bir yanına dolaysız dokunuyor ve burada bilinçle yara açıyorlardı.

Roman, insanın en güçlü aracıydı; görsel yeteneği üst düzeydeydi, siyasal tavrın taşınmasında, yayılmasında olağanüstü etkiliydi. Anlattığı sayısız karakteri ve düşünceyi zaten güçlü biçimde taşıyordu ama bundan çok daha fazlası vardı: Klasik romanlar, sözgelimi renkleri, sesleri güçlü biçimde aktarırlar. Lawrence yalnız insan psikolojisini değil, doğa betimlemelerini de aynı derinlikle aktarır. Bu doğa, Yaşar Kemal'de bir insan gibi kalkıp konuşur. Zola'nın kurak tarlaları bile sözünü ettiğim temsil yeteneğinden yararlanır...

Bugün herhalde klasik romanların neden "klasik" olduğu artık tartışılmıyor; önceki yüzyılın çoksatarları çoktan unutulup gitti. Klasiklerse yerli yerinde duruyor. Zaman zaman, hayatımızın çeşitli dönemlerinde bunları yeniden okumamız gerekir, deyip duruyoruz. İlk okuyuşta anlamadığımızdan değil. Kahramanları aracılığıyla temsil ettikleri insan tipini daha iyi kavramamız gerektiğinden, sayfaları arasında barındırdıkları sonsuz zenginlikleri yeniden yeniden keşfetmemiz iyi olacağından. Bir de tabii, kuşkusuz, arada bir gerçek bir roman okumak iyi geleceğinden...

ZORBANIN SONU

Zweig, "Kitleler tarafından ilahlaştırılmak için geçmişte mağduriyete uğramış olmak gerekir," diyor. Hele bu mağdur, "Öğrettiklerimi Tanrı'dan alıyorum ve bu benim vicdanımı güçlendiriyor." "Tanrı beni, iyi ve kötü olanın ortaya çıkmasıyla yarattı," diyen biriyse...

Allah adına söz alan vaizlerin, halka nasıl yaşanacağını öğretmeye kalkışmaları yeni bir şey değil. Hasta kişilerin "iktidar" olmak için deneyecekleri yollar sınırlı çünkü. Bunun sonucu da büyük acılarla ödenen büyük bedeller olmuş hep. Yine de, insanın yapıcı deneyimi, Zweig gibi yazarlar eliyle aktarılıyor elbette. Diyor ki Zweig: "Bir halkın, diktatörlüğün sağladığı sıkı disiplin ve artan ortak vurucu güç gibi geçici avantajların bedelinin daima bireyin kişisel haklarıyla ödendiğinin ve her yeni kanunun, kaçınılmaz olarak eski bir özgürlüğe mal olduğunun ayırdına varması çoğunlukla biraz zaman alır."

Ve hemen arkasından, geçen yüzyıldan bugüne şu net bilgiyi gönderiyor: "Oysa her tür baskı, onun içindeki karşıt baskı dinamiklerini artırır ve tam da ezilip sıkıştırıldığı anda bir patlayıcı maddeye dönüşür; her baskı, önünde sonunda isyana götürür."

DİL DEVRİMİ

1838'de İstanbul'da ilk Tıbbiyemiz açıldı. Okulun açılışında Sultan II. Mahmud bir konuşma yaptı. Aşağıdaki alıntı o konuşmadan:

"Bu okula, insan sağlığının korunması gibi kutsal bir ödeve kendini verecek bir okul olacağı için öncelik verdim... Tıp öğretimi Fransızca olarak yapılacaktır. Bunun neden yabancı dille yapılacağını soracaksınız. Bunu zorunlu kılan güçlükleri bildireyim... Geçmişte bizde de tıp bilimleri üzerine birçok kitap yazılmıştır. Hatta Avrupalılar bu kitapları kendi dillerine çevirerek onlardan çok şey öğrenmişlerdi. Fakat bu kitaplar Arapça yazılmıştır. Birçok yıldan beri İslam okullarında bu kitaplar ilgi konusu olmaktan çıktıkları, bunları bilenlerin sayısı azaldığı için artık kullanılmaz olmuşlardır. Şimdi, tıbbı kendi dilimize çevirmek için yeniden bu kitaplara dönmek, yıllar alacak uzun bir iştir. Bu kitapları kendi dillerine çevirmekle Avrupalılar yüz yıldan fazla bir süreden beri bunlara birçok yeni katkılarda bulunmuşlardır. Bundan başka bu konuları öğretmenin yöntemlerinde büyük kolaylıklar geliştirmişlerdir. Bu yüzden tıp üzerine yazılmış Avrupa eserlerine kıyasla bu Arapça eserler artık yetersizdir. Bu eksikliklerin yeni eserlerden alınacak bilgilerle kaldırılabileceği iddia edilebilse bile, bunlar çabu-

cak Türkçeye çevrilemezler. Çünkü tıp öğrenimi için gerekli olan beş altı yıldan başka Arapçayı iyice öğrenmek en aşağı on yıl ister. Halbuki, bir yandan ordumuz ve halkımız için iyi yetişmiş doktorlara, öte yandan tıp bilimlerinin kendi dilimize kazandırılmasına acele ihtiyacımız vardır. Bu yüzden Fransızca öğrenmenizi istemekten maksadım, onu sırf bu dilin hatırı için öğrenmeniz değil, tıbbı öğrenmeniz ve bu bilimi adım adım kendi dilimize kazandırmaktır... Ancak bu yapıldığı zaman kendi ülkemizde tıp kendi dilimizde okutulur hale gelecektir." (Rıza Tahsin'den aktaran, Niyazi Berkes. *Türkiye'de Çağdaşlaşma* içinde).

Diyor ki padişah, eski Arapça bilim kitapları, yüzlerce yıl eğitim kurumlarında kullanılmış oldukları halde ilgi alanlarımızdan çıktı, yani öncelikle içerik bakımından eskidi, Avrupalılar bu bilgilerden zamanında yararlandılar ama kendileri o bilgilerin üzerine çok şey koydular. Zaten bugün için (19. yüzyılın ortaları) tıp bilimini bırakın, salt Arapçayı iyi öğrenmek en az on yıl sürer. Ve ekliyor, Fransızcanın hatırına Fransızca okumayın, bilimi kendi dilimize, Türkçeye kazandırmak için öğrenin.

Dil Devrimimizle ilgili olarak, bilindiği gibi, asıl büyük tepki iki dalga halinde gelmiştir. İlki, devrimin hemen ertesinde, ikincisi de AKP gericiliği zamanında. Ancak, bu iki dalga arasında önemli farklar vardı.

19. yüzyılın ikinci yarısı, yalnızca devlet adamları arasında değil (aydın sınıf da çoğunlukla devlet işleriyle sürekli ilgili bulunurdu ve aydın-bürokrat-asker arasında bugünkü gibi derin ayrımlar oluşmamıştı) her kesimde çağdaşlaşma zorunluluğunun artık anlaşıldığı bir dönemdi. İmparatorluğun coğrafi bakımdan olduğu kadar, insan malzemesi bakımından da yalnızlaşmaya başladığı görülüyordu. Şinasi, Şemsettin Sami gibi yazarlar (Şinasi dil işleri tamamlanıncaya kadar devletin kurtuluşuyla ilgili

hiçbir şey yapılamayacağı düşüncesine bile varmıştı) dilde sadeleşmeyi sözgelimi askerî ıslahat kadar kaçınılmaz görüyorlardı. Buradan çıkan sonuç (büyük dilcilerimiz pek çok yazmışlardır ama) basın yaygın hale gelir gelmez, Osmanlıcanın da ne kadar sınırlı (kullanıldığı alan bakımından) bir dil olduğunun anlaşılmasıdır. Yani, aydınlanma, halkın yararlanacağı bilginin halka ulaştırılmasını zorunlu kılmıştı. Ama gazetelerin artık hemen herkese ulaştırılması neye yarayacaktı? Gazete, yüzlerce yıl işlenmiş, İstanbul'un seçkin aydınları arasında konuşulan özel bir dil haline gelmiş Osmanlıcayla (zorunlu olarak) çıkınca, işin özü, elbette yine o gazeteleri çıkaran aydınlar tarafından anlaşılmıştır. Dilin sadeleşmesi doğal bir süreç gibi, zaten başlamıştı. Türkiye, bir akıntı yasası gibi, son köklerini de İslam coğrafyasından alıp gitmek istiyordu. Hamid, şiirlerinin gelecek nesiller tarafından anlaşılmayacağını (daha onları yazmaya devam ederken) biliyordu. Uşaklıgil, gelecek dile uyum sağlasınlar diye basılı romanlarının üzerinde harıl harıl çalışıyordu.

Dil Devrimi'nin karşısına çıkan ilk dalga, dil sorununa odaklı değildi, sorunun ideolojik olmasa da yaşamı, yaşam tasarımını bir bütün olarak ilgilendirdiğini gericiler görüyordu. Konu dilden çok eski-yeni yaşam konusuydu.

İkinci dalgaysa hiç beklemediğimiz yerden geldi; liberaller, Mustafa Kemal'in dili bir gecede değiştirdiğini iddia edecek kadar ileri gittiler. Kuşkusuz, bunun da salt dil odaklı bir karşı çıkış olmadığını artık görmemiz gerekiyor. Dil, aydına neden gerekiyor? Bunun yanıtını II. Mahmud vermiş: Ülkemizde bilim kendi dilimizde yapılsın diye.

YÜRÜYEN AĞAÇLAR

Colin Wilson, *Hobbit*'ten sonra (küçük hobbitin serüvenlerinin devamını yazacağına söz vermiş Tolkien, ancak bu kitap için tam on dört yıl beklemek gerekmiş) Tolkien'in kendisinin de beklenmedik bir alana açıldığını söylüyor. *Yüzüklerin Efendisi* bir Walt Disney gösterisiyle (*Hobbit*'te olduğu gibi) başlıyor ama sonra akla zarar şeyler oluyor. Bu, Wilson'a göre, yazarın kendisinin de beklemediği bir durum. Romanın genel görünümüne bakılarak, oysa anlaşılabilir; böyle çılgınca bir iş plan-programla altından kalkılacak gibi değildir. Büyük romanlar, kendi koşullarını koyarlar ortaya.

Yine de, ağaçlarla ilgili konu benim daha çok ilgimi çekiyor. Wilson, Tolkien'in "sanatsal gösteri" yaptığı bir paragraf paylaşmış yazısında, alıntı, *Yüzüklerin Efendisi*'nin başından (Çiğdem Erkal İpek çevirisiyle): "Üzerlerine büyük gölgeler düşüyor; ağaçların gölgeleri ve dalları kara kara ve tehdit edercesine patikanın üzerine sarkıyordu. Beyaz bir sis yükselip derenin yüzeyine kıvrılarak sınırındaki ağaçların köklerini sarmaya başladı. Tam ayaklarının dibinden, yerden gölgeli bir buhar yükselerek yavaş yavaş çöken alacakaranlığa karıştı."

Bu noktada Tolkien doğanın içinde hayal gücünü kamçılayan şeyler görmeye başlıyor; ona göre çevremiz-

de hissettiğimiz her hareket (yaprakların kımıldaması, sisin yükselişi, suların birden çağıldamaya başlaması, rüzgâr) bir şeylerin habercisidir, her biri bir belirti olmakla birlikte, bunun neyin belirtisi olduğu önemlidir elbette. Tolkien'in halk tarafından aktarılan mitlere düşkünlüğü bilinen bir şey. Dolayısıyla, ortaya çıkan belirtiler (yazarın bir belirti olarak algıladığı her şey) yapıtta dönüşüme uğruyor ve hemen ardından yorumlar gelmeye başlıyor.

Daha önce, Yaşar Kemal'in *Kimsecik*'inden söz ettiğim yazılarda da değinmiştim; halkın düşüncesi, belirtileri yorumlamaya, bu yorumlardan ortak korkular üretmeye meyillidir. Sözgelimi, deprem öncesi gökyüzünde görülen, görüldüğü söylenen ışık, depremin "birileri" tarafından yapıldığını, o gün ve o yer için özel olarak tasarlandığını düşündürür. Kuşkusuz alt metinde. Böylece, ortada bir kasıt aranmadığı sürece (doğal olarak Tanrı'nın o gün ve o yer için kasten bir kötülük tasarladığı düşünülemez) depremin bir zihni olduğu düşüncesine varılır. Bu, halk kurgusudur, bütün halk hikâyelerinin kaynaklandığı yerdir. Başka bir dünyanın (sözgelimi bir Orta Dünya'nın) varlığı, bu dünyanın "bu taraf" için taşıdığı tehlike (Hades'in kapısı bu nedenle Kerberos tarafından korunmaktadır, dolayısıyla, iki dünyayı birbirine bağlayan kapılar bulunsa bile, bu kapıların kendilerinin bile, bizzat anlatının kendisi tarafından bir korku unsuru olarak işaret edildiği ortadadır) büyük halk anlatılarına olduğu kadar büyük romanlara da kaynaklık eder.

Yaşar Kemal'de doğanın kendi içinde hareketlendiği, taşların, hayvanların dile geldiği görülür, İnce Memed'in atı "bilinçli" bir karaktere dönüşür sözgelimi; kurşun geçirmez, kutsal bir varlık olup çıkar (Yaşar Kemal, yağız atı bir Burak katına çıkarmamak için çok çaba harcamıştır), orman hareket eder. Toros ormanlarının Akdeniz kıyılarına "yürüdüğü" sayfalar edebiyatımızın unutulmaz parçaları arasındadır.

Yürüyen orman kültü, öykücülüğümüzde de bulunur. Onat Kutlar'ın "Hadi"sinde orman gelip pencerenin önünden geçiverir.

Yüzüklerin Efendisi'nin "canlı" ormanıysa bambaşkadır; Tolkien, kahramanlarının en çaresiz ânında ormanı öne çıkarır (hiçbir şey kalmadıysa elde, ağaç bulunur). Böylece ormanın bilge ağacı köklerini topraktan çıkarır, korkunun, katliamın, dehşetin üstüne yürümeye başlar.

Halkın ağacı keşfetmesi, gözünü son çare olarak ağaca çevirmesi, zulmün sonunun yakın olduğunu gösterir. Çünkü artık kaybedecek bir şey kalmamıştır.

LEOPAR

Kars'ta arıcılık yapan amcalarımdan birini dinlerken, bir ayının, onun açısından yaşamsal önemde olduğunu anlamıştım. Biraz geç dahil olduğum bir konuşmaydı; ev kalabalıktı, hep bir ağızdan konuşuluyor, arada amcamın biriyle fena takıştığını anlıyordum. Köy yerinde çözümlenemeyecek bir gerginlik az şey midir? Canından bezer insan, sen ona şunu yaparsın, o sana bunu yapar, Allah korusun kan davasına kadar uzayabilir anlaşmazlık. Dönüp, hayırdır amca, der gibi bakmış olmalıyım; – vurma izni de yok, dedi, olsa, hiç değilse biz de kendimizi koruyabiliriz. Zira, anlatsam inanmazsın, o kadar akıllı ki, mesela ben peteği dama koyuyorum, o gecenin bir yarısı gelip kendisi tırmanamayınca tutup yavrusunu yukarıya fırlatıyor. Şundan ki, yavru çıkıp damdan peteği ittirecek!

Yine böyle bir yaz ziyaretinde, tüfeğin yanında el fenerinin de çok değerli bir şey olduğunu öğrenmiştim onlar için. Bir el feneri ne demek; yokluğunu kimseye göstermesin. Piline dikkat edeceksin, sudan nemden koruyacaksın ki, ne olur ne olmaz.

İnsan, önce kendi yaşamını korumaya alıyor, bunu yaparken çevresinde kendisi için yararlı olabilecek şeyleri ayrı tutuyor elbette. Bu bakımdan bir köpek de onun için bir el feneri görevi görüyor. Hatta zaman zaman ondan

daha önemli bir şey de olabiliyor. Ev hayvanları sonra, o kadar ki, çocukların yanında onlara da isim veriliyor.

Sonra sıra korunma içgüdüsüne geliyor. Öldürme, yaban hayvanını düşman ilan etme, onunla ilgili rivayetler oluşturma kültürü de bundan sonra gelişmeye başlıyor. Fethi Naci, Yaşar Kemal'in romanlarından yola çıkarak mitlerin kaynaklarına değindiği yazısında (*Yaşar Kemal'in Romancılığı* içinde) korku unsurunun yanında belirsizliğe de değinmişti. Kuşkusuz korkunun da kaynaklarından biri o belirsizliktir.

Yoksa, insan iz sürmeyi neden öğrensin? İz sürme yeteneğimizle, belirtisiyle bize korku veren nesneyi ele geçirmeye çalışırız. Öyküsünü dinlediğimiz, ormanda ayak izlerine rastladığımız, belki uzaktan uzağa sesini duyduğumuz, kim bilir gecenin bir yarısı bir çift kor gibi ışıldayan gözlerini gördüğümüz leoparı ele geçirmek, onu, o korku nesnesini yok etmek isteriz.

Diyarbakır'da öldürülen leopar, salt postuyla bile, bu ülkeye verilmiş bir armağandır. Ne ki, biz bundan böyle, armağan kabul edebilecek (ki bence bir armağanı kabul edebilmek asıl meziyettir) miyiz? Bunun artık mümkün olabileceğini düşünmek zor.

Leoparı vurma düşüncesinin altında neler var? İlki, ilkel korku; leopar bir yırtıcı (sanki bütün işi yırtmak, parçalamaktır) olarak işaret edilmiştir bir kere. Anadolu'da bir adının da "canavar" olmaklığı boşuna değildir. Oysa, bırakın canavarlığı, Tigris Nehri'nin en eski sakini o değil midir? Bizden çok önce gelmiştir buralara. Hatta belki toprakla, bitkiyle, ne bileyim, dünyamızın değişmez ev sahibi eğreltiotuyla birlikte, gelmemiştir de, buralarda "var olmuştur". O nedenle toprağımızın da, vatanımızın da asıl sahibi odur. Bu durumda canavar, bizim insani korkularımızın yarattığı bir imgeden başka bir şey değildir. Yine de, insani korkuların kültürümüze kazan-

dırdığı öykülere, söylentilere, atasözlerine baktıkta, bunun "doğadışı" dolayısıyla yabancılaşma ürünü bir davranış biçimi olduğunu söyleyemeyiz.

Çünkü, korku ürünü davranış, bir başına alındığında doğanın içindedir. İş ki, kişi kendini ondan ayrı tutmasın. Yani hayvanla insan arasında eşitlik bulunsun. Boğaç, adını hak etmek için, onu el yordamıyla alt edebilsin. Bu durumda (ben buna arada bir, karşılıklı yenme hakkı, diyorum) hem adil olunacak hem de "soysuzlaşma" tehlikesi, elbette insan için, ortadan kalkmış olacaktır.

Bundan birkaç yıl önce, *Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur*'u yazarken Anadolu parsının bizim için ne anlama geldiğini de enine boyuna düşünmüştüm. Bir zamanların kaplanlı güvercinli motiflerine bakıyordum. Doğal yaşamla toplumsal, gündelik yaşam biçimlerimiz arasında bağ kurmak istiyordum. Karşıtlıkların bir arada bulunabildiği (kaplanla tavşan, güvercinle kartal) bu resimde, giderek değişen ve soysuzlaşan yanımızı görüyordum. Sözgelimi, Bektaşi dervişi, kaplan postunun üzerinde oturarak kaplanı alt etmenin değil, kendi dünya bilgisinin hazzına varıyordu. Neden? Eninde sonunda kaplan adildir. Gücünü o yanlış tanımlamadan, yırtıcılıktan almaz. Gücünü, adaletinden alır. Bizde, krallarla padişahlara tapınılmaya başlandığından bu yana, aslanın anlamı da değişmemiş midir? Aslan kral olmak istemez, yırtmaz. Krallık iktidarını ve yırtma ayrıcalığını isteyen o değildir.

Doğal olarak gündelik (karşılaşma olasılığı var oldukça, en inanılmayacak şeyler bile gündelik sayılmalıdır) yaşamımızdan çıkardığımız bir hayvan, soyu tükenen bir pars, artık göllerimize uğramayan bir kuş, kendi varlığının yanında, bizim de bir parçamızı alıp gider. Anadolu dedesinin bir omzu böylece boş kalır. Kalınca, yerli yerinde bir güvercin dursa bile, o güvercin o dedeye artık yük olmaya başlar.

1974'te son Anadolu parsının vurulması da, Diyarbakır leoparının öldürülmesi de aynı derin acıyı işaret ediyor: İlkel korku, kuşkusuz yalnızca doğaya yönelik şiddet olarak yansımıyor hayatımıza. Pars ya da leopar bu nedenle konu oluyor zaten: kaplan postu, güç arzusunu da temsil ediyor, yeryüzüne sıkıca tutunmayı da. Temel sorun, korkumuzun ölçüsüz, adaletsiz ve cahilce şiddete dönüşmesidir. Buradan bakınca, töre cinayeti de leoparı öldürmek anlamına gelir, Gezi Parkı'nı AVM'ye dönüştürme tasarısı da. Kaynaklandığı yer, her ikisi için de aynı cehalet yuvasıdır.

Ben yaban hayatına bakışımızla (kent dışı doğal hayatı bu biçimde adlandırıyorlar) topluma ve başka toplumlara bakışımız arasında benzerlikler bulunduğuna inanıyorum. Yabancı, ne yaparsak yapalım, korku kültürümüzü besliyor ve cahil iktidarlar da bu durumu körüklemekte bir sakınca görmüyorlar. Leopara duyulan cahilce öfkeyle yabancıya duyulan öfke birbirine benziyor. Ama zaten bu ikisinin kaynağı da aynı değil midir? Leoparı kıskanırız. Güzeldir, güçlüdür, kendine güveni tamdır ve adaleti bilir. Buna benzer bir aşağılık kompleksi bizim cahillerimizde, yarı aydınımızda, yarı zenginimizde ve tüm bu sıfatları bir arada taşıyan politikacılarımızda da bulunur. Bu nedenle imrendiğimiz yabancıya şiddetimizi saklamayız.

Böylece kadına şiddeti, yabancıya şiddeti leopara şiddetin yanına koyuyorum. Böyle bir manzara kime umut verebilir ki?

II. Mahmud 145, 147

A

Abasıyanık, Sait Faik 33, 53, 59, 89, 93, 94, 97, 129, 130, 137, 140

Açık Hava Oteli 138

a Dergisi 35, 92

Ağaoğlu, Samet 138, 139

Ağrı Dağı Efsanesi 96

Akkiraz, Sabahat 47

Alaeddin Keykubad 30

Alangu, Tahir 94

Anayurt Oteli 78, 132

Anılar, Düşler, Düşünceler 105

Anna Karenina 41

Anna Karenina 143

Arvas, Meram 127

Asaf, Özdemir 51

Âşık Şenlik 18

Âşık Veysel 79

Ataç, Nurullah 83, 84, 85, 95, 118

Atatürk, Mustafa Kemal 141, 147

Atılgan, Yusuf 78, 132

Au Bonheur des Dames 33

Av Dönüşleri 47

Aylak Adam 78, 135

B

Baba Evi 96

Balzac, Honoré de 118

Baron d'Holbach 131

Bayaz, Hüseyin 41, 42

Beckett, Samuel 59, 98

Bener, Vüs'at O. 39

Benim Eğitimim 70

Berkes, Niyazi 146

Beşir Fuat 33, 34

Beyatlı, Yahya Kemal 83

Beyaz Geceler 97, 98

Binbir Gece Masalları 26

Binboğalar Efsanesi 106

Bin Hüzünlü Haz 47

Bir Gemide 97, 100

Bir Zamanlar Anadolu'da 135

Bıyık Söylencesi 63

Bosquet, Alain 109

Breton, André 98

Burroughs, William S. 70, 71, 72

C-Ç

Camus, Albert 77, 98

Ceylan, Nuri Bilge 136

Chesterton, G. K. 142

Coetzee, J. M. 56, 57, 123

Çetin, İnan 26, 29, 31

Çığlık 96, 97, 98, 99, 100

D

Define Adası 13

Dickens, Charles 54, 126, 127, 142

Don Quijote 38

Duras, Marguerite 98

E

Eco, Umberto 85, 86

Edgü, Ferit 93, 96, 97, 98, 99, 100

Erten, Hayri 42

Ertüzün, Suat 57

F

Fareler ve İnsanlar 67, 121

Faulkner, William 44, 119, 120

Fethi Naci 108, 138, 152

"Folklor Şiire Düşman" 35

Foucault Sarkacı 85, 86

Freud, Sigmund 71, 106

Füruzan 89, 90, 91

G

Genç Werther'in Acıları 79

Germinal 75, 76

Gezmiş, Deniz 126

Gide, André 76, 141

Gılgamış 26

Glassie, Henry 104

Goethe, Johann Wolfgang von 79, 80

Göktürk, Akşit 13

Günlerin Getirdiği 83

Güntekin, Reşat Nuri 141

H

Haney Yaşamalı 62

Haraç 90

Havada Bulut 138

Havada Kar Sesi Var 92, 94

Herr Sommer'in Öyküsü 80

Hızlan, Doğan 94

Hobbit 148

Homeros 80, 124

İ

İki Şehrin Hikâyesi 126, 127

İki Yeni Gelinin Anıları 118

İnce Memed 55, 115, 149

İncil 117, 123

İnsanlık Komedyası 118

İpek, Çiğdem Erkal 148

J

Joyce, James 98, 119

Jung, Carl Gustav 105, 106

K

Kafka, Franz 141

Kalender, Cem 123, 124, 125

Kâmi, Kemalettin 83

Kantemir, İris 105

Karacaoğlan 35

Karagöz 16, 17

Karamazov Kardeşler 142

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 132

Karasu, Bilge 39

Kasaba 134, 135, 136

Kasımpaşalı Oedipus 124, 125, 126

Kaygusuz Abdal 19

Kayıp Gergedanlar 124

Kazancakis, Nikos 123

Kemalettin Kâmi (bkz. Kâmi, Kemalettin)

Kendine Ait Bir Oda 129

Kerem ile Aslı 28

Kierkegaard, Søren 114

Kilisli İbo 42

Kimsecik 108, 109, 110, 113, 114, 149

Kipay, Ebru 104, 106

Kitab-ı Bahriye 60

Klan 123

Köroğlu - Antep Rivayeti 41

Koza 134

Küçük Prens 129

Kureyş'in Kurtları 24, 25, 27, 29, 32

Kutlar, Onat 93, 150

L

La Bruyère, Jean de 52

Lady Chatterley'in Âşığı 143

Lawrence, D.H. 143

Le Système de la nature 131

Leyla ile Mecnun 28

London, Jack 101

M

Madame Bovary 143

Marx, Karl 58, 105

Modern Türk Edebiyatının Fransız Kaynakları 33, 34

Monte Kristo Kontu 38

Mutfak Çıkmazı 64

N

Nabokov, Vladimir 58

Nayır, Yaşar Nabi 138

Nerede ve Ne İçin Yaşadım 102

Nicholas Nickleby 54

O-Ö

O 97

Odalarda 92

Odysseus 60

Oğur, Erkan 47

Orhan Kemal 95

Ömer Seyfettin 45

Öteki Renkler 69

Ozansoy, Halit Fahri 141

Özdemir, İlknur 47

Öz, Erdal 92, 93, 94, 95, 97

Özerdim, Sami N. 137

Özer, Kemal 93

Özlü, Demir 93
Özyalçıner, Adnan 93

P

Pamuk, Orhan 68, 69, 123, 132
Parasız Yatılı 89, 90
Paz, Octavio 68, 69
Peygamberin Son Beş Günü 62
Picasso, Pablo 119
Pîrî 61
Pîrî Reis 60
Poe, Edgar Allan 52, 53
Proust, Marcel 141

R

Red Kit 17
Robin Hood 42
Rüya ve Kader 72

S-Ş

Sabahattin Ali 89, 132
Sami, Şemsettin 146
Sartre, Jean-Paul 98
Savaş ve Barış 20, 74
Ses ve Öfke 119
Seyyid Kureyş 30, 31
Sonuncu 64
Steinbeck, John 44, 121, 122
Stendhal 37
Stevenson, Robert Louis 13
Suç ve Ceza 20, 142
Süreya, Cemal 35, 68
Su, Ruhi 47
Süskind, Patrick 80
Şinasi 146

T

Tahsin, Rıza 146
Tarhan, Abdülhak Hamid 147
Taşra Hayatından Manzaralar 57
Tatsız Bir Olay 59
Thoreau, Henry David 101, 102
Tolkien, J. R. R. 148, 149, 150
Tolstoy, Lev 41, 58, 59
Toptaş, Hasan Ali 123
Türkiye'de Çağdaşlaşma 146
Twain, Mark 15, 96, 141

U-Ü

Uşaklıgil, Halit Ziya 140, 147
Üç Silahşörler 75
Ülner, Nihat 79

V

Vahşetin Çağrısı 101
Varlık 138
Ve Bir Pars, Hüzünle Kaybolur 153
Verne, Jules 15, 96

W

Walden 101, 102

Walt Disney 148

Wilson, Colin 148

Y

Yaban 131, 132

Yabancı 98

Yahya Kemal (bkz. Beyatlı, Yahya Kemal)

Yalan 64

Yalçıntoklu, Volkan 76

Yalnızlık Paylaşılmaz 51, 52

Yaşar Kemal 33, 55, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 132, 143, 149, 152

Yaşar Kemal'in Romancılığı 152

Yaşar Kemal Kendini Anlatıyor 109

Yaşar Nabi (bkz. Nayır, Yaşar Nabi)

Yeraltından Notlar 59

Yorgunlar 92, 93, 94

Yourcenar, Marguerite 72

Yuva, Gül Mete 33, 34

Yücel, Tahsin 62, 63, 64

Yüzüklerin Efendisi 148, 150

Z

Zola, Émile 33, 75, 76, 143

Zweig, Stefan 77, 78, 79, 144

Faruk Duman'ın *Adasız Deniz*'den sonraki ikinci deneme kitabı *Tom Sawyer'ın Kitap Okuduğu Kulübe,* yazarlar, kitaplar, güncel edebî tartışmalar arasında gezinen yazılardan oluşuyor. Günlük yaşamın içinden seçilmiş anekdotlarla birlikte, keyifli bir "okuma" yolculuğu vaat ediyor *Tom Sawyer'ın Kitap Okuduğu Kulübe*. Size de çayınızı demlemek kalıyor.

"Allah adına söz alan vaizlerin, halka nasıl yaşanacağını öğretmeye kalkışmaları yeni bir şey değil. Hasta kişilerin 'iktidar' olmak için deneyecekleri yollar sınırlı çünkü. Bunun sonucu da büyük acılarla ödenen büyük bedeller olmuş hep. Yine de, insanın yapıcı deneyimi, Zweig gibi yazarlar eliyle aktarılıyor elbette. Diyor ki Zweig: 'Bir halkın, diktatörlüğün sağladığı sıkı disiplin ve artan ortak vurucu güç gibi geçici avantajların bedelinin daima bireyin kişisel haklarıyla ödendiğinin ve her yeni kanunun, kaçınılmaz olarak eski bir özgürlüğe mal olduğunun ayırdına varması çoğunlukla biraz zaman alır.'"

2016
THG

can

14 TL
KDV DAHİL

ISBN 978-975-07-2774-0

canyayinlari.com twitter.com/canyayinlari facebook.com/canyayinevi